حيدر العبدالله





مُهاكاةُ ذي الرُّمَّة

أطروحة الهايكو العربي



حيدر العبدالله

مُهاكاةُ ذي الرُّمَّة

أطروحة الهايكو العربي

مُهاكاةُ ذي الرُّمَّة

أطروحة الهايكو العربي

راجعه: جابر الخلف
رسم اللوحات: حسين السماعيل
صمم الغلاف: علي النمر

الآراء الواردة في الكتاب
لا تعبر بالضرورة عن رأي الدار

ⓒ دار أدب للنشر والتوزيع، ١٤٤٤ هـ

فهرسة مكتبة الملك فهد الوطنية أثناء النشر

العبدالله، حيدر بن جواد.

مهاكاة ذي الرمة: أطروحة الهايكو العربي. / حيدر بن جواد العبدالله. - ط١. - الرياض، ١٤٤٤هـ

٣٠٤ ص؛ المقاس ١٥ × ٢١ سم

ردمك: ٣-٨-٩١٨٠٨-٦٠٣-٩٧٨

١- ذوالرمة، غيلان بن عقبة، ت ١١٧ هـ ٢- الشعر العربي - العصر الأموي أ.العنوان

ديوي ٨١١,٣٠٠٩ ١٤٤٤/٨٤٥

رقم الإيداع: ٣-٨-٩١٨٠٨-٦٠٣-٩٧٨
ردمك: ١٤٤٤/٨٤٥

الطبعة الأولى
١٤٤٤هـ = ٢٠٢٢م



info@adab.com adab.com @adab

المملكة العربية السعودية-الرياض

كاد يصحو

الرشأ النائم

في فَيّ ملاك

المحتوى

١

هكا يهكو

هـل كان ذو الرمـة، غيلانُ بن عقبة (ت ٧٣٥م)، هاكيًا عربيا قبل ماتسـو باشو (ت ١٦٩٤م)، بألف عام؟ وهل كان شاعرُنا الأمويّ، الذي أخمل ذكره جرير والفرزدق، شـاعرا صوفيا، قبل ابن الفارض (ت ١٢٣٥م)، وابن عربي (ت ١٢٤٠م)، وجـلال الدين الرومـي (ت ١٢٧٣م)، بخمس مئة عام؟ وهل كان لشـدة ولعه بالطبيعة البرية، ناشـطًا بيئيا تضاهي مشاهده الشعرية الطبيعية وثائقيات ديفيد أتينبورو وناشيونال جيوغرافيك اليوم؟ ربما كان ذو الرمة كل هؤلاء فعلا، دون أن يدري.

لـم يكن ذو الرمة يعرف، وقد فشـل غير مرة فـي اختبار الفحولة العربية، وأعجـزه الانخـراط في منظومة الحماسـة الشـعرية، وأعياه الهجـاء والمديح والفخر، وأكل حظه شعراء النقائض، لم يكن أبدا يعرف أنه قد أريد لشعره أن يكـون خالصا مـن نوازع الأنا البشـرية، متسـاميا على دنيوية الـذات ونزواتها العابرة، كالهايكو الذي سيبدعه لاحقًا شعراء اليابان العظام.

ولـم يفطـن ذو الرمـة، حيـن كان يشـبّه البحر بالفـلاة، والفلاة بالسـماء، والنجـوم بالظبـاء، والظباء بالأصـداف، والبعَر بالتوت والعنب، وشـعلة النار بعين الديك، وعين الناقة بأوقية الزيت تارة، وبحرف الميم تارة أخرى، وحين كان يشـبّه كل شـيء بكل شـيء آخر مختلف وبعيد، لم يكن يفطن إلى أنه قد

بلغ بإدراكه العميق للكون، وعلائق الكائنات بعضها ببعض، كشوفًا صوفية هائلة وسابقة لأوانها.

ولم ينتبه ذو الرمة حين كان يصور شفقة النعامة على بيضها، ورحمة الظبية بخشفها، وحنين الناقة إلى فصيلها، واضطراب المهاة في ليلة خريفية ماطرة، وحذر القطاة على المنهل، وحين كان ينجّي الحبارى من مخالب الصقر، وحمار الوحش من النبال، وثور المها من كلاب الصيد، والإبل من النفوق عطشا، والحرباء من الهلاك في جمرة القيظ، لم يكن لحظتها ينتبه إلى أنه سيحفظ نظاما فطريا كاملا من الانقراض من ذاكرتنا الهشة.

إذا كان ذو الرمة قد سبق وقته فعلا، وانفرد عن مجايليه، بشعرية لم يكونوا قادرين تماما على امتصاصها، فإننا سنكون مثلهم، عاجزين عن إنصاف تجربته الكونية الفارقة، إذا نحن لم نستعن بآلة الهايكو التأملية، وقدرتها على سبر التفاصيل المجهرية للّحظةِ العابرة، والعناية بإثبات إحداثيات اللقطة، ليس الإحداثيات الزمكانية فحسب، بل والروحية أيضا.

لو تخيّلنا الهايكو حيوانًا، لنقل ناقة مثلا، فإن هذه الناقة لن تعيش دون ماء وكلأ. الماء هنا هو روح التصوف، والكلأ هو جسد الطبيعة. وكما أن الكلأ فرع عن الماء، فإن هايكو الطبيعة فرع عن هايكو التصوف. لن يمكننا ارتشاف رحيق الطبيعة دون أن نفنى فيها ونذوب. الهايكو حيوان فعلا، لا قلب لديه لأطماع الكائن البشري ومشاعره الفجة. الهايكو هو بقاء النجمة في السماء حيث تحب أن تكون، وعودة الخنفساء إلى الحقل حيث تنتمي، وامتزاج ماء المطر بماء البئر في صحراء نائية.

لـم تحـظ قصيـدة الهايكـو، منذ دخلـت إلى وعينـا العربي أواخـر القرن العشـرين، بمـا تسـتحقه مـن قـراءة، وفهم، ونقـد، وكتابـة. لقـد تباطأنا، نحن الشـعراء العـرب، والخليجيـون تحديـدا، فـي الانضمـام إلـى نـادي الهايكـو العالمـي، ربما لأننا نشـتهي الكلام الكثير، والهايكـو يجعلنا نصمت أكثر مما نتكلم. أو ربما لارتفاع منسـوب نرجسـيتنا، وقناعتنا بما لدينا، وعدم شـعورنا بالحاجـة إلـى الجلوس علـى الأرض؛ للإصغاء والتعلم من شـعريات العالـم الأخرى.

إذا كان الشـعر ديوان العرب، فقد يكون الهايكو اليوم ديوان العالم، ولا بـد، إذا شـئنا الإسـهام فـي كتابته، مـن أن نحسـن قراءته وتذوّقـه أولا. وحين يكون الشـاعر العربي مستعدا لتجريب كتابة الهايكو، فإن ذلك سـيكون خير تمريـن، وأفضـل اختبـار، لصـدق وشـجاعة تجربتـه الإنسـانية، حيـن تتعرى قصيدتـه مـن دروع اللغـة السـميكة. ولعلنا، إذا شـئنا كتابة الهايكـو عربيا، أن نكتبـه أولا وفـق ضوابطـه التي تنبغي له، قبل أن نسـتعجل الدعوة إلى تمييعه، وكسر قواعده، والقفز على أطره، فنجعله من حيث لا نشعر، مطية سهلة لمن لا يخبُره ولا يمتلك أدواته.

يأتـي هـذا الكتاب بمثابة أطروحة نظرية وتطبيقيـة، تقترح للهايكو صيغة عربية، عبر بناء مجموعة من القناطر والجسور، بين الشعرية العربية ونظيرتها اليابانيـة، وبيـن قديـم الشـعرية العربيـة وجديدهـا، وبين التصوف الإسـلامي وتصـوف الـزن البوذي، وبين الإنسـان والطبيعـة، وبين الطبيعـة واللغة، وبين اللغة والإيقاع. وأملنا في هذا الكتاب، أن نسـتعين بذي الرمة على اسـتيعاب الهايكو، بينما نستعين بالهايكو على استيعاب ذي الرمة.

شعرت كلما تصفحت ديوان ذي الرمة، أنه يأخذ بيدي؛ ليريني النجوم، ويضع في جيبي باقة خزامى، ويغرف لي رشفة من المنهل الآجن بكفين متسختين، ويردفني على راحلته في مواسم المطر. ديوانه كومة من أفلام الصور الفوتوغرافية التي تُركت في المخزن دون تحميض، وقد آن أوان التنقيب عن هذا الكنز المدفون تحت كثيبٍ من وعورة الكلمات، وإهمال القراء.

يتألف الكتاب من أربعة أبواب، أولها **القناطر**، وهي المعابر النهرية التي يلزمنا الولوج منها إلى عوالم ذي الرمة، وعوالم الهايكو الياباني والعربي. ثم **أطروحة الهايكو العربي**، متمثلة في ثلاثية التصوف والطبيعة والإيقاع التنفسي. ثم دفتر **المهاكاة**، ويحوي مئة بيت هايكو تستلهم وتحاكي أشعار ذي الرمة. وأخيرا، **التقويم الشعري العربي**، وهو أول معجم عربي يرصد القرائن الفصلية للهايكو، وذلك وفقًا لعلم الأنواء العربية.

يمكن أن نعرّف الهايكو بأنه: **نص شعري متصوف، يربط الطبيعة بالإنسان، ويُقال في نفَسٍ واحد**. من خلال هذه الأطروحة الثلاثية، القائمة على مصباح التصوف، ومشكاة الطبيعة، وزجاجة الإيقاع، لا يحاول الكتاب أدلجة الهايكو العربي، بقدر ما يحاول تنظيمه، وحمايته من المطاطية وانعدام الشكل. ولعله من الممكن، بعد الفراغ من قراءته، الاقتراب من إدراك طبيعة الهايكو الياباني، والقدرة على إنتاج نصوص هايكو عربية أصيلة، وغير مشوهة، ضمن إطار الأطروحة المقترحة. ولكن أهم مطمح للكتاب، هو أن تتحقق للقارئ متعة التعرف على أكوان شعرية وروحية جديدة، يؤثث بها حياته وقلبه.

وقد انتخبت لهذا المؤلَّف مدوّنة لأشعار ذي الرمة، من ديوانه بشرح أبي نصر الباهلي، وتحقيق عبدالقدوس أبوصالح.[١] واعتمدت في شواهد الهايكو الياباني الواردة في هذا الكتاب، على ترجمتي الشخصية لمختارات من كتاب **الهايكو**[٢]، وكتاب **تاريخ الهايكو**[٣]، للإنجليزي ريجنالد بليث، الذي يُعد، بلا منازع، أهم مؤرخ أجنبي للهايكو الياباني. أما شواهد الهايكو العربي، فكان اعتمادي فيها على كتاب **أنتولوجيا الهايكو العربي**، لعبد القادر الجموسي[٤]. وقد نقلتُ جميع أسجاع العرب في النجوم، عن كتاب **الأنواء في مواسم العرب**، لابن قتيبة الدينوري.[٥]

ومن دواعي التأصيل اللغوي، حين نتعاطى مع الهايكو، أن نفرد له جذرا عربيا خالصا، يخفف عنا مؤونة الكلام المركّب والمطوّل. ولأن الهايكو في أصله قائم على الاقتصاد البياني، وحصر عدد الأصوات، فإن كلمة هايكو اليابانية، ليست عصية على التصريف العربي فحسب، بل وطويلة اللفظ أيضا، ما يعسّر علينا اشتقاق الفعل، واسم الفاعل، والمصدر، وهلم جرا. أما أسماء الفاعل الرائجة عربيا لشاعر الهايكو، من هايكويّ، وهايكست، وهايجن، وهاكد، فإني أجدها مستثقلة وغير سائغة. ولذلك فإني أقترح التعريب التالي.

هكا يهكو هَكْوًا وهُكاءً فهو هاكٍ وهم هُكاة. هذا جذر لغوي مهمل في

---

(١) ديوان ذي الرمة، شرح أبي نصر الباهلي، تح عبدالقدوس أبوصالح، دار الرشيد، ٢٠٠٧

(2) R. H. Blyth, Haiku, in four volumes, The Hokuseido Press, 1949-1952

(3) R. H. Blyth, A History of Haiku, in two volumes, The Hokuseido Press, 1964

(٤) عبدالقادر الجموسي، أنتولوجيا الهايكو العربي: الحقل والمدار، منشورات الموكب الأدبي، ٢٠١٦

(٥) ابن قتيبة، الأنواء في مواسم العرب، دار الشؤون الثقافية العامة، ١٩٨٨

معاجمنا العربية، سنستعمله منذ الآن، ومعناه: قال الهايكو، أو كتبه. **وهاكى مُهاكاةً**: جارى الهاكي هاكيًا آخر وحاكى قوله أو صورته الفنية بهكْوٍ جديد. ومهاكاة ذي الرمة هو الأسلوب الذي سينهجه كتابنا هذا لمقاربة روح الهايكو الياباني بأدوات عربية صرفة. سنحاول، ما أمكننا، أن لا نخدم الهايكو العربي خدمة يابانية، وأن نستعير من اليابانيين قنينة الهايكو فارغةً، لنملأها من عطر صحرائنا العربية، وعصارة أريافنا.

الباب الأول

القناطر

ظعائنُ لـم يسـلُكْنَ أكنـافَ قريـةٍ بِسِـيفٍ ولـم تنغُـضْ بهـنّ القناطـرُ

ذو الرمة

٢

بـركة باشو وضفادع ذي الرُمة

بركةٌ قديمة

ضفدعٌ ينطّ

صوتُ الماء

يُعدّ هايكو البركة القديمة هذا، أشهر بيت هايكو على الإطلاق، قاله عام ١٩٨٦ هاكـي اليابـان الأكبـر ماتسـو باشـو؛ ليصبـح صيغـة الهايكـو المُثلى، والشـعلة التـي يحملها ويسـتضيء بهـا هكاة اليابـان والعالم من بعـده. جدير بالذكر، أن القرينة الفصلية لهذا الهايكو هي كلمة ضفدع، وتشير عند اليابانيين إلـى فصـل الربيـع. وعن هـذا الهايكـو قال الناقـد والهاكـي اليابانـي المجدد ماسـاوكا شـيكي (ت ١٩٠٢): «معنـى هذا الهايكو هو تمامـا ما يقوله، وليس هناك أي معنى آخر، ولا أي معنى خاص.»[١]

نقف هنا أمام لوحة تضج بالهدوء، وتمتلئ بالفراغ، ويكتمل معناها بقدر مـا تتقشـف ألفاظهـا. يجلـس باشـو، الراهـب المتأمل، مسـترخيا قبالـة بركة المعبد؛ ليغمض عينيه، ويتنفس ببطء هواء البركة النقي، ويستمد طمأنينته من ركـود مائهـا. لا بد وأنه يـوم صحو خالٍ من المطر، بل ومـن الأصوات كافة.

(١) محمد عضيمة وكوتا كاريا، كتاب الهايكو الياباني، دار التكوين، ص١٤

هي غالبًا بركة من الحجر، ولأنها عتيقة، بوسعي تخيل مسامات أحجارها وقد اخضرّت بفعل الطحالب. أكاد أنزلق على قاع البركة اللزج، فأحدث جلبةً تجعل باشو يهرب إلى بركة أخرى بحثا عن السكينة.

لكنّ ماء البركة العذب موطن لصغار السمك، وربما لبعض الضفادع أيضا. لم يكن الراهب المستغرق في تأمله، ليلحظ وقوف ضفدع، متأمل هو الآخر، فوق حائط البركة الحجري، لولا قرار الضفدع المفاجئ بالعودة إلى الماء. لا نعرف بالضبط إن كانت قفزة الضفدع تلك، هربًا من فك مفترس، أو شوقا إلى خليلة عائمة، أو هكذا، فقط لمجرد اللعب ومدافعة الملل.

ولكنّ أبا عثمان الجاحظ لا يقل طرافة عن باشو، حين يتناسى جحوظ عينيه، ليصف الضفدع بأنه «أجحظ الخلق عينا»[١]. وقد جاء في كتابه **الحيوان**، أن الضفدع «لا يمكنه الصياح حتى يدخل حنكه الأسفل في الماء، فإذا صار في فمه بعض الماء صاح، ولذلك لا تسمع للضفادع نقيقا إذا كن خارجات من الماء.»[٢] نخلص إذن، إلى أن ضفدع باشو إنما عاد إلى الماء؛ ليستعيد قدرته على النقيق لا أكثر. ولكن ما أثار انتباه الشاعر الراهب، وفتح عينيه وخياله، ليس ضجة النقيق، بل ضجة ارتطام الضفدع بسطح الماء، فالماء هنا متكلمٌ عن الضفدع بالنيابة.

صوت الارتطام بالماء هذا، صوت وجيز، لكنه يحكي لباشو كامل الحكاية التي فاتته تِوًا بينما كان نصف نائم، تماما كما نقلتْ لنا كلمات الهايكو الست أعلاه، كامل المشهد الحابس للأنفاس، والذي وثقه باشو قبل

---

(١) الجاحظ، الحيوان، تح عبدالسلام هارون، ج٥، ص٥٢٩

(٢) نفسه، ص٥٢٥

أكثر من ثلاث مئة وثلاثين عاما، بالعدسة الفوتوغرافية التي اصطنعها لنفسه، فجاء صوت ارتطام الضفدع بالماء، بمثابة صوت انغلاق العدسة على هذه الصورة الخالدة. لكن باشو لم يكن الأسبق إلى التقاط هذا المشهد، الذي وثقه ذو الرمة بحذافيره، قبل باشو بتسع مئة وخمسين عاما، حين وصف في بائيته الكبرى عينًا تسمى أُثال:

عينًا مطحلبةَ الأرجاءِ طاميةً فيها الضفادعُ والحيتانُ تصطخبُ[1]

صادفَ أن تكون عين ذي الرمة قديمة أيضا، تشوب أرجاءها الطحالب، ويسكنها السمك والضفادع. فهل كانت الضفادع تعيش في الصحراء العربية فعلا؟ يتدخل الجاحظ، مرة أخرى، ليجيبنا: «وفي الضفادع أعجوبة أخرى، وذلك أننا نجد، من كبارها وصغارها، الذي لا يحصى في غب المطر، ثم نجدها في المواضع التي ليس بقربها بحر ولا نهر، ولا حوض ولا غدير، ولا واد ولا بير، ونجدها في الصحاصح الأماليس، وفوق ظهور مساجد الجماعة.»[2].

ولكنّ ذا الرمة لم يَرِدْ عين أثال تلك؛ ليجلس أمامها متداويا ومتأملا. تلك رفاهية لا يملكها راعٍ مترحّل، يرد ماءً ليطفئ ظمأ إبله وينصرف إلى شأنه. ذو الرمة هنا بدوي على سفر، ولا وقت لديه لإغماض عينيه والتقاط أدق التفاصيل، كما يفعل عادة. يكتفي ذو الرمة هنا بتصوير المشهد العام ويمضي، مسجلا الضجيج المتداخل، دون أن يعنيه فرزه. إنه ضجيج ممرع، ويبعث على السعادة.

---

(١) ديوان ذي الرمة، ص ٦٣

(٢) الجاحظ، الحيوان ج٥، ص٥٢٦

هذه الوفرة المبهجة دفعت ذا الرمة إلى أن يسخو بالكلمات، ويحشو بها صدر بيته، بمقدار يفيض عن حاجة المعنى، كما تفيض عين أثال الطامية بالماء. ومن سخائه أن أشياء العين الواردة في بيته، من أرجاء، وضفادع، وحيتان، جاءت كلها بصيغة الجمع لا المفرد. ليس بوسع باشو أن يفعل فعل ذي الرمة، فعدسته ليست عريضة بما يكفي، لأنه يفضل التقتير في الموضوع، والتقصير في اللفظ. وبينما يحتاج باشو، لكي ينتعش وتستيقظ حواسُّه، إلى صوت ارتطام ضفدع واحد بالماء، يحتاج ذو الرمة إلى عين واسعة الأرجاء، كاملة الاصطخاب.

كلا الرجلين شاعر طبيعة وصّاف، وكلا الماءين عذب نمير. ولكن ماذا سيحدث لو أخذنا من ذي الرمة لغته وبيئته، واستعرنا من باشو تريّثه وتقشفه، ومزجنا ماءيهما في كأس واحدة، وحاولنا مهاكاتهما بصورة جديدة؟ هل ادّخر لنا ذو الرمة وباشو من العين والبركة شيئا يمكننا الكتابة عنه؟ ربما نعم، لأنهما قد أسمعانا صوت الماء فقط، ولم يبللانا به. هكذا سأهاكيهما:

عينٌ مُطحلَبةٌ
رذاذُ ضفدعةٍ
على فمي

إذا كان ذو الرمة وباشو قد استثارا عبر مشهديهما حاسّتي السمع والبصر، فإن هذه المهاكاة تحاول استثارة حاستين أخريين هما اللمس والتذوق. ولكن أليس مثيرا للاشمئزاز تبلل فمك المفغور بماء كله طحالب، تتذوق فيه طعم الضفادع؟ ربما يتقزز المرء من كل هذا، نعم، ولكن ليس في عالم

الهايكو؛ لأن الهاكي الحقيقي لا يتقزز من شيء تفعله الطبيعة أبدا. نتعلم من الهايكو أن نتقبل الكون ونحتفل به كما هو، دون أدنى امتعاض أو تبرّم.

ولكن المهاكاة ليست مجرد تمرين على كتابة صنف جديد من الشعر. إنها شتلات أشجار مزهرة، نغرسها اليوم في حقل الأدب المقارن، لتثمر غدا نصوص هايكو مستقلة. يشترط المنهج الفرنسي للأدب المقارن وجود صلة تاريخية بين المؤثر والمتأثر، وهذا ما يصعُب إثباته حين نتحدث عن تأثر باشو بذي الرمة، أو تأثر ذي الرمة بالشعرية اليابانية القديمة. علينا إذن، أن نلوذ بالمنهج الأمريكي للأدب المقارن، المتسامح بشأن إثبات العلاقة التاريخية، والذي يسوّغ لنا دراسة أوجه الشبه والتمايز بين تجربتين متباينتين زمنًا ومكانًا. ومن الأنجع، حين ندرس الهايكو دراسة مقارنة بهدف محاكاته، أن نأخذه من منابعه ما استطعنا، وألا نجعل بيننا وبين فهمه، قدر الإمكان، أي وسيط من آداب العالم وثقافاته الأخرى. بدلا من أن نقارن الهايكو العربي بالهايكو الإنجليزي مثلا، تحسن بنا مقارنته بالهايكو الياباني مباشرة.

حريٌّ بالهايكو العربي، أن يكون امتدادا عضويا للشعرية العربية، لا بديلا ناسخًا لها. إن مثاقفتنا اليوم مع تراثنا الأدبي القديم، لا تقل أهمية عن المثاقفة مع أدب الآخر. نحتاج إذن -وحسب تعبير نادر كاظم[1]- إلى علاقة أنبوبية مباشرة ومستمرة مع كل من الآخر والماضي، لئلا نجد أنفسنا خارج إطار اللحظة الراهنة، ولا متطابقين مع الآخر، ولا منسلخين عن هويتنا. يتحتم علينا، من أجل تبيئة الهايكو عربيا، العودة إلى محاولة استيعاب الهايكو الياباني في ثقافته الأصلية، قبل استئناف كتابته بأبعاد عربية خالصة.

---

(١) انظر: نادر كاظم، الهوية والسرد، مكتبة مؤمن قريش، ٢٠١٦، ص٢١٩-٢٢٠

قيل لذي الرمة: إنما أنت راوية الراعي. فقال: «ما مثَلي ومثَله إلا شاب صحب شيخا، فسلك به طرقا ثم فارقه، فسلك الشاب بعده شعابا وأودية لم يسلكها الشيخ قط.»[1]. لقد تعلم ذو الرمة الشعر عبر المحاكاة، قبل أن يشق طريقه في البر سربا. وها هو الآن يغرينا بمحاكاته ومهاكاته، حتى نستطيع الوقوف على أقدامنا وإتقان المشي. فإذا استطعنا الركض في مضمار الهايكو، حينها لن نظل نقتات على بركة باشو وضفادع ذي الرمة إلى الأبد. قال لا براويير: «لن يُستطاع التفوق على الأقدمين إلا بمحاكاتهم.»[2]

---

(١) أبو الفرج الأصفهاني، كتاب الأغاني، دار صادر، ٢٠١٩، ج١٨، ص٢٤

(٢) محمد غنيمي هلال، الأدب المقارن، نهضة مصر، ٢٠٠٨، ص٢٩

٣

في طوكيو رفقة رولان بارت

«كنت في تلك البلاد قارئا، لا زائرا.»[1] هكذا علّق رولان بارت في كتابه **إمبراطورية العلامات**، الصادر عام ١٩٧٠، والذي يروي ويحلل فيه مشاهداته خلال ثلاث زيارات إلى اليابان في ستينيات القرن العشرين، وهو كتاب من أدب الرحلة، ومن علم الاجتماع، ومن الفلسفة، ومن النقد الثقافي أيضا. كان بارت يدوّن ملاحظاته في الشارع، والمحطة، والمطعم، ومتجر القرطاسية، ومحل الألعاب، ويلتقط الإشارات الكامنة في الوجوه، والأطعمة، والمباني، والتخطيط العمراني، وفي رمزية السلوك البشري، والنص الأدبي؛ ليحاول تكوين تصور دقيق عن ثقافة اليابان، التي، حتى ذلك الحين، كانت ما تزال تحافظ على قدر كبير من عزلتها وفرادتها.

وحين زرت اليابان عام ٢٠١٩، أي بعد بارت بخمسين عاما، ألفيت أصالة اليابان الثقافية، قد بدأت تتخلخل وتضعف، نتيجة توق خفيّ إلى الحضارة بصورتها الغربية، حتى جعل بعض شبابها يتمثلون أسلوب حياة مرفه على الطريقة الأمريكية. ورغم بوادر الضمور الثقافي هذه، تظل اليابان بلا جدال، من أكثر الأمم اعتزازا بقوميتها وموروثها، ومقاومةً لمد العولمة.

(1) Roland Barthes, Empire of Signs, translated by Richard Howard, Hill and Wang, p79

لم أصادف في اليابان مغتربين من أمم أخرى، إلا ما ندر من سياح أو طلاب، ولم أسمع اليابانيين يتحدثون لغة غير لغتهم، إلا في أروقة جامعة طوكيو.

يقول بارت: «اللغة الغريبة كتلة من الغمغمة، بمثابة درع، يغلّف الشخص الغريب بغشاء سمعي.»[١] ولكن غموض اللغة لم يمنع بارت، كما لم يمنعني، من استشعار رمزية العلامات الجسدية، والإحساس بالأنفاس والمشاعر المتدفقة مع الكلمات اليابانية. ولكني، بخلاف بارت، لم أستسغ الطعام الياباني أبدا، باستثناء الشعيرية وحساء الرامن؛ ليس فقط لأن المائدة اليابانية لا تكاد تخلو من لحم الخنزير وصلصة الصويا، ولكن أيضا لأني لم أعتدْ تناول الطعام النيء بصورته الخام.

لا يكاد اليابانيون يطهون طعامهم، وكل ما يقومون به في المطبخ تقريبا، هو تقطيع هذا الطعام الطازج إلى أوصال صغيرة يمكن تناولها بعيدان الأكل.[٢] يحب الياباني، إذن، طعامه نيئا وغير معقد. هكذا يفضّل الْتهام الكون، في صورته الأبسط. لكنني أتساءل مع بارت، أيهما كان أسبق إلى المائدة اليابانية: قطع الطعام الصغيرة، أم عيدان الأكل؟ هل يقطّع اليابانيون الطعام؛ ليسهل تناوله بالأعواد؟ أم يستخدمون الأعواد؛ لأنّ طعامًا لم يُقطّع تقطيعا ناعما، لا يمكن أن يؤكل؟

إن وظيفة تلك العيدان الأهم، حسب بارت، هي الإشارة إلى الطعام، وتعيين اللقمة.[٣] ليس العود سوى امتداد للسبابة. يسترخي الياباني ويفوّض

---

(1) Barthes, p9

(2) See: Ibid, p11-12

(3) See: Ibid, p15-18

أمر اختيار اللقمة إلى عود يلعب بين أنامله لعبة التردد بين الأصناف، وكأن صينية العشاء رقعة شطرنج. يمسك العودان بالطعام، ولا يجرّحانه، أو يثقّبانه، أو يشوّهانه، كما تفعل الشوكة والسكين. العود يختار ويومئ، ولكنه لا يفترس، فبالنسبة للياباني، ليس الطعام فريسة، وليست الأعواد سلاحا. يحترم الياباني طعامه، وينقله كما هو، بأقل تدخل ممكن، من إناء الخزف إلى إناء الجسد.

ولكن السكاكين تظل من أجمل وأثمن ما يمكن اقتناؤه خلال رحلة سياحية إلى اليابان، إضافة إلى الأواني الخزفية، والأدوات المكتبية. السكاكين اليابانية باهظة الثمن؛ لأنها تُصنع يدويا، ويستغرق إنتاج الواحدة منها أياما عديدة، فصناعة السكين تتطلب حذرا وعناية بالغين، يوازيان الحذر والعناية اللازمين لاستعمالها. يُفْرِط الحرَفيّ الياباني في هوسه بالإتقان، وتحرّي الجودة، على حساب كسب قوته أحيانا. «الياباني صانع ماهر، ولكنه تاجر سيء.» هذا ما سمعته شخصيا من مدير شركة ياباني.

وكالطهي والتجارة، يتطلب العنف مكْرًا، ومبادرة، وحسمًا، وليس أي من هذا سمة يابانية حديثة، فالياباني الجديد إنسان متردد، ومحتاط دائما، لا يحب المواجهة، أو الاضطرار إلى إطلاق الأحكام، أو التورط في الخصومة. حتى مصارعو السومو، لا تكاد تجد لديهم أي ملمح للعنف. لعبتهم محاولة لإثبات القوة الجسدية لا أكثر. لا يسبق المبارزة أي تصعيد، ولا يتبعها أي ضغينة. تبدأ المبارزة في لحظة، ويُسدل ستارها بمجرد أن يسقط أحد المتصارعَين أرضا.

ولكن شعب اليابان أمة مهذبة، وأمينة، تقدّس العرف الاجتماعي، وتبالغ في التعبير عن اللطف والاحترام بواسطة الانحناء. وحين تغادر مكانا ما، عبر

جافلـة مثـلا، يودّعك مضيفك الياباني، بابتسـامة وتلويح يسـتمر حتى تختفي الحافلـة عـن الأنظار تماما. يقول بـارت: «اللطافة ديانـة اليابانيين.»[1] ولكن الإنسـان الغربـي يتوجس مـن هـذه اللطافة المحضـة، ويفضـل التلقائية على الرسـمية، فالتلقائية رغم فظاظتها، شـفافة وواضحة، بينما يبقى التأدب مغلّفا وغير صريح.

ومهـارة التغليـف، مـن أرقّ وأدقّ المهـارات اليابانيـة. إنها تشـبه ألعاب الخفة. أعدْت شـراء حلوى من متجر في إحدى محطات أنفاق طوكيو؛ فقط لأسـتمتع مـرة ثانيـة ببراعة الفتـاة اليابانية في حـزم العلبة. ثمة لـدى اليابانيين هـوس بالتأطيـر، وتنظيـم الفراغ، فـي المعابد، والشـوارع، وداخـل المتاجر، والبيـوت. يعبـد اليابانيون الفراغ كما يعبدون اللطافـة، ولذلك يغلفونه أجمل تغليف. الفراغ سكينة، وقرار. إنه مرادف لما يسميه بارت حالة فقدان المعنى.

ومـن أصـل اثنين وعشـرين مقـالا يحويهـا كتابـه، خصص بـارت أربعة مقـالات كاملـة للهايكـو، وهذا مؤشـر علـى أن الهايكـو أضحى مفتـاح بوابة الأسـرار اليابانيـة، والقنديـل المضيء في ليـل الأرخبيل. يقـول عضيمة: «لا تُذكر كلمة هايكو حتى تذكر اليابان، ولا تُذكر اليابان حتى تذكر كلمة هايكو، وليس مسـتبعدا أن تحل يوما ما محل لفظة اليابان نفسـها، فيقال بلاد الهايكو بـدل بلاد اليابان، وذلك دون أن يشـعر الياباني مهمـا بلغت درجة وطنيته بأي نـوع مـن التذمر. روح الهايكو الضاحكـة، العبثية، الزائلة، العدمية، المسـلية، العاشقة، السريعة، تعانق روحه منذ آلاف السنين.»[2]

---

(1) Barthes, p68

(٢) كتاب الهايكو الياباني، ص١٢

فلمـاذا إلى هـذا الحد يرتبط الهايكو بهوية اليابـان ويعبر عنها؟ هل ينظر اليابانيون إلى الهايكو بوصفه منتجا وطنيا يخصّهم ولا يخص سـواهم؟ وهل ينظر هكاة اليابان إلى بلادهم نظرة قومية عاطفية، تشبه نظرة الفلاح إلى سنبلة مثقلـة، والجنـدي إلى علم يرفرف؟ إن التعبير المباشـر عن الروح الوطنية في الهايكـو شـديد النـدرة، ولـم أجد خلال تصفح مجلدات بليث السـتة، سـوى مثال وطني واحد عائد لكوباياشي إيسا، والحقيقة أنه ليس مثالا على الوطنية اليابانية، بقدر ما هو مثال على وطنية الكون، وكونية الوطن:

في بلادنا
حتى العشب
يتفتح عن أزهار كرز

يقـول بـارت: «الهايكو عاطفة شـعرية مكثفـة. إنه تدوين صـادق للحظةٍ ثريـة، وهو فـوق ذلك تدوين للصمـت، بوصفه علامة على تحقـق اللغة.»[١] فـإذا كان الهايكـو خاويـا مـن العاطفـة الوطنيـة المباشـرة، وعاطفـة الحـب، والحـزن، والغضـب، والخـوف، والاشـمئزاز، وهلـم جـرا، فعـن أي عاطفة تحـدث بـارت؟ لعله قصد أن الهايكو عاطفة مبطنة، وموحًى بها، أكثر مما هو عاطفـة فجـة وصريحـة. يشْـبه الهايكـو الإنسـان اليابانـي تماما فـي ازدواجية بساطته وغموضه: «على الرغم من وضوح الهايكو، إلا أنه عديم المعنى.»[٢]

الحديـث عن الصمت حديث عن الفـراغ أيضا. نصمت عندما يكون قد

(1) Barthes, p71

(2) Ibid, p69

قيل ما يكفي، أو عندما نفرغ ما في جعبتنا. بنهاية آخر حرف منطوق في الهايكو، تكون جعبتنا قد فرغت فعلا، فنصمت. ولكن ماذا لو كانت الجعبة فارغة في الأصل؟ إن قابلية الهايكو لاستضافة أي معنى، هو ما يجعله قائما على فقدان المعنى. ذلك أشبه بالغَرْف من إناء فارغ. أو هو تفريغ الفارغ. أو هو تعليق اللغة، وإعفاؤها من المعنى، كما يعبّر بارت.

لقد اقتربنا بهذا المقال من فهم الإنسان الياباني وأسلوبه في معالجة الكون من حوله. وكلما استوعبنا الإنسان الياباني، أفضى بنا ذلك إلى استيعاب الهايكو؛ لأننا إنما نفهم الهايكو حين نفهم الهاكي. ولكن بارت لم يتحدث عن فقدان المعنى بوصفه أزمة يواجهها الإنسان الياباني، بل بوصفه تجليا جماليا فحسب. أما أنا، فحين شهدتُ اليابان على حقيقتها، وشهدت مأساتها كما شهدت مباهجها، أحسست بحزنها العميق يبللني كمطر بلا صوت. بعد جولة في أرجاء الأرخبيل الياباني مدتها ستة أسابيع، شعرت أن يابان اليوم ليست يابان باشو ولا حتى يابان شيكي. عندها، وقفت تحت مطر طوكيو الصيفي بلا مظلة، لأنشد هذه القصيدة.

قلبي المثقوب كخمسة ين

ماذا يفعل قلبي المثقوب كخمسة ين في شينجوكو
هذا القلبُ المثقوبُ كخمسةِ ين
تلفظُهُ حتى آلةُ بيع المشروبات اليابانيّهْ
قلبي الموتورُ بلا نيّهْ
يشعرُ بالوحدة في العاشرةِ صباحا في طوكيو

لا أحدَ يبادلُني النظراتِ سوى صور المطلوبين على ناصيةِ الشارع
مطرٌ لا صوتَ له يهطُلُ في حفرةِ قلبي

أوهايو جوزايماس (يا طوكيو)
لم أبراجُك تحجبُ قمةَ فوجي؟
ولماذا إيقاعُ الأقدامِ بساحةِ شيبويا لا يحكي وقعَ خيولِ الساموراي؟
هل أنت مدينةُ أشباحٍ
لا موتى فيك ولا أطفالْ؟

ما أجلدَ قلبك يا طوكيو
نخلَتْكِ الهزاتُ الأرضيةُ والحربُ
وقلّبَكِ التاريخُ على النارِ كسيخِ شواءْ
يا ذاتَ الريق اليابس من هفوةِ فوكوشيما
يا ناشفةَ القلب إذا ذُكرتْ ناجازاكي أو خَطرتْ هيروشيما
مطر لا صوت لهُ يهطلُ في حفرةِ قلبي

يا ذاتَ العلمِ الأبيض ذي الشمس الحمراء
أتلك ضمادةُ قطنٍ فوق جراحك؟
أم أثرُ التوتةِ في جيب الفلاح الياباني؟

كم أعجبني مسحوقُ الشاي الأخضر
بائعُه ذو التسعينَ ربيعا يركبُ درّاجتَهُ الفضيّةَ ثُمّ يُلوّحُ لي
تلويحًا يمطرُ في قلبي المثقوب قصيدةَ هايكو
سيف كتانا

لعبة يويو
قطعة سيراميكٍ يدويّهْ
عينايَ تفتّحتا كربيعَيْ كرزٍ في منتصفِ الصيف
ولوّحتُ بكفّيَّ كمروحتين مطرّزتين من القصب الأسمرْ

طوكيو
فتيانك فتيانٌ
ليسوا روبوتاتٍ أو نينجا
وصباياك صبايا
لسنَ دمى
لا، لست خيالا من أنيمي
الأنيمي أجملُ طبعًا
لكن الأنيمي يبقى حُلُما

٤

اللحية والموسى

جاء في المقامة الغيلانية لبديع الزمان الهمذاني، أن ذا الرمة قام من قيلولة له تحت شجرة أثل، فجعل يُنشد شيئًا من شعره، فقضّ صوته مضجع الفرزدق، الذي كان ينام غير بعيد، «فجعل الفرزدق يمسح عينيه ويقول: أذو الرميمة يمنعني النوم بشعرٍ غير مثقف ولا سائر؟»(١) فحمي ذو الرمة وارتجل بيتين يهجوه بهما، «فوالله ما زاد الفرزدق على أن قال: قبحًا لك يا ذا الرميمة، أتعرض لمثلي بمقال منتحل؟ ثم عاد في نومه كأن لم يسمع شيئا.»(٢)

وهذه المقامة، وإن كانت من أساطير الأدب المتخيل، إلا أنها لا تخلو من تحليل نفسي دقيق لانكسار ذي الرمة، الذي ظل الفرزدقُ يهمّشه ويحط من شأنه ولا يُقرّ له بعبقريته، ولا يناديه إلا بذي الرميمة، تصغيرا. ولكنه حين سمع أبيات ذي الرمة التي قال فيها:

أحينَ أعاذتْ بي تميمٌ نساءَها ... وجُرِّدْتُ تجريدَ الحُسامِ من الغِمْدِ
ومدّتْ بضَبعيَّ الربابُ ومالكٌ ... وعمرٌو وشالتْ من ورائي بنو سعْدِ(٣)

---

(١) مقامات بديع الزمان الهمذاني، تح محمد عبده، ٢٠٠٥، ص٥٠

(٢) نفسه، ص٥١

(٣) ديوان ذي الرمة، ص٦٦٤-٦٦٥

سال لعاب الفرزدق، وانتحل الأبيات لنفسه، قائلا لذي الرمة: «لا تعودنّ فيها فأنا أحق بها منك.»[١] ويوم سأله ذو الرمة: يا أبا فراس ما لي لا أُعدُّ في الفحول من الشعراء؟ أجابه: «قصّر بك عن غايتهم بكاؤك في الدمن، وصفَتك للأبعار والعطَن.»[٢] وفي رواية أخرى: «بكاؤك على الدمن، ووصفك القطا وأبوال الإبل.»[٣]

أما أشهر رأي لجرير في شعر ذي الرمة، فقوله: «بعَرُ ظِباءٍ ونُقطُ عَروس، يضمحلُّ عن قليل.»[٤] أي إن شعره على حسنه، سريع التلاشي. ولم يكن جرير مُعجبًا بهجاء ذي الرمة لهشام المرَئيّ، فعرض عليه أن يرفده بأبيات يدسّها في قصيدته، ويغلّبه بها على خصمه:

يعُدُّ الناسبون بني تميمٍ ... بيوتَ العز أربعةً كبارا
يعُدّون الربابَ لها وعَمْروًا ... وسعْدًا ثمّ حنظلةَ الخِيارا
ويهلكُ بينها المَرَئيُّ لغوًا ... كما ألغيتَ في الدّيةِ الحُوارا[٥]

وقد سمع الفرزدق تلك الأبيات من ذي الرمة، فاستكثرها عليه، قائلا: «كذبت وأيم الله، ما هذا لك، ولقد قاله أشدُّ لحيين منك، وما هذا إلا شعر ابن الأتان.»[٦]

---

(١) أبو الفرج الأصفهاني، ج١٨، ص١٤
(٢) أبو العباس ابن خلكان، وفيات الأعيان، تح إحسان عباس، دار صادر، م٤، ص١١
(٣) أبو الفرج الأصفهاني، ج١٨، ص٣٧
(٤) نفسه، ص١٣
(٥) ديوان ذي الرمة، ص١٣٧٧-١٣٧٩
(٦) أبو الفرج الأصفهاني، ج١٨، ص١٧

كان ذو الرمة، إذن، ألعوبة يتسلّى بها شاعرا تميم. ولكن حين كان خلفاء بني أمية يباغتونهما بالسؤال عن التميمي الآخر ذي الرمة، كانا يعترفان على مضض بعبقريته وتفرده في مذهبه الذي اتخذه لنفسه. سأل الوليد بن عبدالملك الفرزدق: «من أشعر الناس؟ قال: أنا، قال: أفتعلم أحدا أشعر منك، قال: لا، إلا أن غلاما من بني عدي بن كعب يركب أعجاز الإبل وينعت الفلوات.»[١] وسأل بعض الخلفاء جريرًا عن ذي الرمة، فقال: «أخذ من طريف الشعر وحسنه ما لم يسبقه إليه أحد غيره.»[٢]

ينعت الفلوات، بشعر طريف حسن، كان هذا زبدة رأيهما في شعره حين يكونان داخل البلاط، فلا يقدران على الاحتيال والمخاتلة. أما خارج أسوار القصر، فكانا يستخّفان وصفه للقطا وأبوال الإبل، ويستخفّان بشعره سريع الاضمحلال. لا شك في أنهما كانا يتوجّسان من حداثة مذهبه الفني، وتجاوزه لحماستهما، وخطورته على ريادتهما، فأبيا أن يبايعاه على الفحولة، بذريعة أنه كان لين القول، رقيق الطبع. قال حماد الراوية: «ما أخّر القوم ذكره إلا لحداثة سنه، وأنهم حسدوه».[٣]

لم يؤرّق حلم الفحولة ذا الرمة، كما أرقه همّ الحفاظ على نقاء هويته البدوية، التي باتت تهددها مظاهر الحياة المدنية. فظل يدعي البداوة ما استطاع، رغم توقه الخجول إلى عالم الحضارة وملذاتها. في البصرة والكوفة، حيث كان يتردد، كان ذو الرمة يتطفل على الولائم[٤]، ويرتاد الحوانيت،

---

(١) أبو الفرج الأصفهاني، ج١٨، ص٢٠

(٢) نفسه، ص١٠

(٣) نفسه، ص٩

(٤) انظر: أبا الفرج الأصفهاني، ج١٨، ص٨

ويـأكل طعـام المدينـة، ويختلـط بالعجـم، ويسـمع المحدّثين في المسـاجد، ويلتقي شـعراء المدن ورواتها، ما هدّد صفاء سـليقته. صراع البداوة والتمدن هـذا، الـذي صـاغ أزمة الهويـة عند ذي الرمة، يشـبه إلى درجة مـا أزمة الهوية اليابانيـة في النصف الثاني من القرن العشـرين، ومواجهـة اليابان لمد العولمة الغربية.

كان ذو الرمـة أولَ الأمـر رجّازا، فحين لـم يسـتطع منافسـة العجّاج وابنه رؤبة في فنّهما، عدَل عن الرجز إلى القصيد، كما عدل عن البادية إلى المدينة. ولـم يكـن علماء العراق يأخذون اللغة عن ذي الرمـة كما كانوا يأخذونها عن رؤبـة، البـدوي الـذي كان يتصيد فئران بيتـه ويأكلها مشـوية[1]؛ لأن ذا الرمة، حسب الأصمعي، «أكل البقل والمملوح في حوانيت البقالين حتى بشم.»[2] إنـه لمن ظريف المفارقة، أن تأتي أحكام علماء اللغة العراقيين على الشـعراء آنذاك، مصداقا لمقولة المحامي الفرنسـي المتأخر بريّا سافارين: «قل لي ماذا تـأكل، أقـل لك من أنـت.» وعلى أي حـال، فإن قصيدة ذي الرمـة قد تفوقت علـى أرجوزة رؤبة، ما أثار حسـد هذا الأخير وامتعاضه. قال شـيخ الرواة أبو عمرو بن العلاء: «خُتم الشعر بذي الرمة، وخُتم الرجز برؤبة.»[3]

وقال عيسـى بـن عمر، وهـو معلم الخليل وسـيبويه والأصمعـي، وكان يسـائل ذا الرمـة فـي اللغـة ويكتـب عنه شـعره: «قال لـي ذو الرمـة: ارفع هذا الحرفَ، فقلت له: أتكتب؟ فقال بيده على فيه: اكتم علي، فإنه عندنا عيب.»[4]

---

(١) أبو الفرج الأصفهاني، ج٢٠، ص٢٢٣

(٢) أبو عبيد المرزباني، الموشح، تح علي البجاوي، نهضة مصر، ص٢٣٤

(٣) أبو الفرج الأصفهاني، ج١٨، ص١٠

(٤) نفسه، ص٢٣

وكان أكثر ما يخشاه ذو الرمة أن تعيّره العرب بنقص في البداوة؛ ولذلك لم يكن يكتم معرفته بالكتابة فحسب، فكثيرا أيضا ما كان يكتم دموع صبابته خوفا من لوم صحبه، وتوبيخ أخيه مسعود.

عشيةَ مسعودٌ يقولُ وقد جرى ... على لحيتي من عَبرةِ العينِ قاطرُ
أفي الدارِ تبكي أن تفرّقَ أهلُها ... وأنتَ امرُؤٌ قد حلّمتْكَ العشائرُ[1]

ليس من أبناء العشائر من يبكي عند الفراق كالأطفال يا ذا الرمة. هذا هو العذل المر، الذي جعله يواري هشاشته عن أعين الرجال وقلوبهم المتحجرة. بالكتمان، كان يرجو أن يصون لحيته عندهم، فاللحية رأس مال الرجل العربي، وشارة نضجه واكتمال حكمته، بل وعربون فحولته. لم تكن الرقة والعذوبة لائقة بفحول الشعراء إذن، وكان ذو الرمة يعي ذلك المعيار الاجتماعي جيدا، ويستحي من أن يُفتضح قلبه الطفل أمام رجال تميم وشعرائها.

حتّى إذا دَوَّمَتْ في الأرضِ أدْركَهُ ... كِبْرٌ ولو شاءَ نجّى نفسَهُ الهَرَبُ
خَزايَةً أدركتْهُ عند جولَتِهِ ... من جانبِ الحبْلِ مخلوطًا بها غَضَبُ[2]

يصف ذو الرمة في هذين البيتين ثور المها، تطارده كلاب صيد. وقد كان بوسع الثور أن ينجو هربا، فالكلاب لا تستطيع مجاراته في الرمال. إلا أن شعورا بالخزي والكبرياء، أعاده إلى مقاتلة الكلاب، فهزمها شر هزيمة. لقد أعار ذو الرمة ثور المها شعوره الشخصي بالكبرياء والخزي، ومخافة التعيير، وكأنه

---

(١) ديوان ذي الرمة، ص١٠١٢

(٢) نفسه، ص١٠٢-١٠٣

وجد في الثور نفسَه، وفي كلاب الصيد جملة نقاده وحساده وعاذليه، فإذا به ينافحهم، بقرني ثور المها، عن فحولته وبداوته. ولكن عنف ذي الرمة عنف طارئ، ومستعار، وغير أصيل، يشبه تمامًا عنف مصارعي السومو اليابانيين.

قال ابن خلدون: «فخشونةُ البداوة قبل رقة الحضارة، ولهذا نجد التمدن غايةً للبدوي يجري إليها، وينتهي بسعيه إلى مقترحه منها، ومتى حصل على الرِّياش، عاج إلى الدعة، وأمكن نفسه إلى قياد المدينة.»[1] والبداوة العربية المحضة، التي لا تشوبها شوائب الحضارة، حالة نادرة من حالات الانقطاع البشري إلى الطبيعة البكر. إنه انقطاع يشبه انقطاع قبائل غابات الأمازون، أو قبائل الإسكيمو في الجليد، أو متصوفي الصوامع في الجبال.

وذو الرمة وإن كانت مياه بداوته قد تكدرت على أرض الواقع، إلا أنه كان يُتعب نفسه في صون نقاوة البداوة داخل قصيدته، وهو رد فعل عكسي، وإقرار غير مقصود، بفقدانه شطرا من بداوته فعلا، إذ لم يفتأ يبرّئ قصيدته من تهمة الحضارة، مباعدا بين الظعائن والقرى والسواحل تارة، وبين المناهل وواحات النخيل تارة أخرى. وقد كان ذو الرمة يأنف من وجود النخلة والنهر في فلوات قصيدته، وإن قتله دونهما الجوع والظمأ، فلا تكاد تجد لهما وجودا في معجمه.

ظعائنُ لم يسلُكنَ أكنافَ قريةٍ بِسِيفٍ ولم تنغُضْ بهنّ القناطرُ[2]

*

(١) ابن خلدون، تاريخ ابن خلدون، ص٩٢

(٢) ديوان ذي الرمة، ص١٠١٩

إلـى مَنهـلٍ لـم تنتجعْـهُ بعكّـةٍ جَنوبٌ ولم يغرسْ به النخلَ غارسُ[1]

*

بـأرضٍ هجـانِ التُّرْبِ وسـميّةِ الثرى عذاةٍ نـأتْ عنها الملوحـةُ والبَحرُ[2]

ومما ذكـر ابن خلدون فـي مقدمته: «وأهل الحضر لكثـرة ما يعانون من فنـون المـلاذ، وعوائـد الترف، والإقبـال على الدنيـا، تلوّثت أنفسـهم. وأهل البـدو، وإن كانـوا مقبلين على الدنيا مثلهم، إلا أنـه في المقدار الضروري، لا في الترف ولا في شـيء من أسباب الشـهوات واللذات ودواعيها، فهم أقرب إلـى الفطـرة الأولـى.»[3] ولكـن ذا الرمـة، وإن كان لين اللحـي، رقيق الطبع، سـادر القلـب، ظـل شـاعر الباديـة الأول، رغم أنوف حسـاده ومنافسـيه، فقد استطاع رغم عذوبته، اعتصار الجمال الكامن في العيش الخشن، والبوح بما تهجـس بـه نفس الرجل البدوي. قال الشـافعي: «ليس يقدم أهـل البادية على ذي الرمة أحدا.»[4]

أمـا الحضـر، وأهل الكتـب، فقد فُتنوا بـذي الرمة أيضا، وجعلـوا ديوانه مرجعـا لبعـض علومهـم، حتى قال ابن دحية إن شـعره يضم ثلـث اللغة. وقد أورد صاحب التاج نحو تسـع مئة شـاهد من شـعر ذي الرمة، وأورد صاحب اللسـان ألفا وأربعة وثلاثين شـاهدا من شـعره.[5] وحين تجد أن شـعره كثير

---

(١) ديوان ذي الرمة، ص١١٢٣

(٢) نفسه، ص٥٧٣-٥٧٤

(٣) ابن خلدون، ص٩٣

(٤) جلال الدين السيوطي، شواهد المغني، لجنة التراث العربي، ١٩٦٦، ص١٤١

(٥) انظر: مقدمة ديوان ذي الرمة، ص٨

الـدوران فـي أمهات الكتب، وفي شـتى حقول المعرفـة العربية، من المعاجم إلى كتب الأدب والتاريخ والأنواء، وكيف أكثر مؤلفوها من الاستشهاد بشعره دون غيره، تدرك أنهم كانوا يحتجون بمعرفته العميقة، وخبرته الحية في اللغة والفلك والبلدان والحيوان والنبات، وكل أمر من أمور البادية.

ورغم ذلك، فإن الفحولة الشعرية، لا ينبغي أن تقترن ببداوة أو حضارة، ولا برقّـة أو خشـونة. وبرهان ذلك أن شـعراء عبدالقيس لـم تتحرك قرائحهم البدوية حتى سـكنوا المدن. قال الجاحظ: «وشـأن عبدالقيس عجب، وذلك أنهـم بعـد محاربة إياد تفرقـوا فرقتين، ففرقة وقعت بعمان وشـق عمان، وهم خطبـاء العـرب، وفرقة وقعت إلى البحرين، وهم أشـعر قبيل في العرب. ولم يكونـوا كذلـك حيـن كانـوا في سـرّة الباديـة، وفي معـدن الفصاحـة.»[1] قال بونتشيوو:

بين ليلةٍ وضحاها
يصدأ موسى الحلاقة
في موسم المطر

فـإذا كانـت اللحيـة تمثّل البـداوة، التي أجهد ذو الرمة نفسـه في الحفاظ عليها، فإن الموسى يمثل الحضارة الأدبية، التي حاول الفرزدق بها حلق لحية ذي الرمة. وإذا كانت الأمواس تصدأ في ليلة واحدة، كما قال بونتشـيوو، فما ظنـك بألـف وثلاث مئة عام من الريـاح والمطر؟ لا بد وأن لحية ذي الرمة قد طالت كثيرا، فهي تضحك من الفرزدق الآن، ومن أمواسه المتآكلة.

(١) الجاحظ، البيان والتبيين، ص٩٦-٩٧

وإذا كانت البداوة، حسب رأي ابن خلدون، عودةً إلى الفطرة الأولى، وهربا من ملوثات النفس البشرية، فإن التصوف بداوة من نوع ما، والهايكو بداوة بتأويلٍ ما، وربما كان ذو الرمة إذن، متصوفا قبل التصوف، وهاكيا قبل الهايكو. لقد كان لزاما علينا أن نردّ، بهذا المقال، (ذا الرميمة) إلى مكانته التي يستحق أن يتبوأها، قبل أن نمضي قُدما في مهاكاته. أما وقد أنصفناه، فكأني به قد انتصر لنفسه أخيرا، وكأني بالفرزدق يتقلب في قبره ويمسح عينيه.

٥

هُكاةُ اليابان

القلطة، هو فن سجال شعري شفاهي في بادية الجزيرة العربية، بين شاعرين يتبارزان أمام حشد من الجماهير، ويتناوبان على ارتجال الأبيات التي يرد بها كل منهما على الآخر. يحاول كلا الشاعرين أن يثبت سرعة بديهته وحضور قريحته، وتفوقه على خصمه، وقدرته على إحراجه والتعريض به، على غرار ما كان يحدث في شعر النقائض. تسمى القلطة أيضا محاورة، وتسمى لعبًا، لأنها لا تخلو من سمة اللهو والاستعراض الترفيهي.[١]

في القرن العاشر الميلادي، ظهر في اليابان فن سجال شعري يشبه كثيرا فن القلطة، كان اسمه الرينغا. والرينغا قصيدة واحدة، يتناوب على ارتجالها شفاهيا شاعران أو أكثر، بقصد التسلية والإمتاع، ويغالب كل شاعر ندّه، بدهاء، وتهكم، وبذاءة أحيانا. وكنصوص القلطة، لم تكن قصائد الرينغا تُدوّن، إذ كانت مجرد لعبة من الألعاب، تقال بغية الإثارة اللحظية، ثم تتلاشى.[٢] وكما أن القلطة تعتمد على الفتل والنقض، ودفن المعنى، فإن الرينغا كانت أيضا مؤثثة بالتورية إلى حد كبير.

---

(١) سعد الصويان، الصحراء العربية ثقافتها وشعرها عبر العصور، ص١٣٥-١٣٧

(2) Kenneth Yasuda, The Japanese Haiku, p161-164

كانت قصيدة الرينغا سلسلة من أغراض شعرية متعددة، يتم الربط بينها بسلاسة، وكانت تلتزم التطرق إلى الفصول الأربعة تحديدا، وإلى ذكر قرائن فصلية محددة من قبيل القمر، والثلج، وأزهار الكرز، وأوراق القيقب. وكما أن أول بيت في القلطة يسمى **وسيمة**، لأنه يسم ويحدد اللحن والوزن والقافية، فإن أول أبيات الرينغا، والذي يتألف من سبعة عشر مقطعا صوتيا، ويحدد فصلا واحدا من الفصول الأربعة، كان يسمى **هوكو**، ثم أصبح يسمى **هايكو**.

أنهك التكرار قرائح شعراء الرينغا، فأخذوا يملّحونها بالدعابة والمفارقة وتضمين الأمثال، وتخشين الهجاء، وإقحام تعابير إيروسية، حتى أصبحت فنا مبتذلا لا يكاد يُحتمل، ما حدا بشعراء اليابان في القرن السادس عشر إلى الاكتفاء بكتابة بيت الهوكو. وقد مهّد سوكان (ت ١٥٥٣)، وموريتيك (ت ١٥٤٩)، وتيتوكو (ت ١٦٥٣)، وسوين (ت ١٦٨٢)، لاختزال الرينغا إلى بيت واحد، إلا أن الهايكو لم ينضج تماما، ويتحول إلى فن ناجز حتى نهاية القرن السابع عشر، على يدي باشو، هاكي اليابانية الأعظم (ت ١٦٩٤).

ربما لا ينبغي للأحكام التفضيلية من قبيل: أعظم، وأفضل، وأسوأ، وهلم جرا، أن تكدر صفو المعجم الشعري للهاكي. ولكن حين يكون الحديث نثرا، فلا تثريب أن نعترف بتربع باشو على عرش الهايكو الياباني، ليس فقط لأنه استطاع ابتداع شكل جديد للتجربة الإنسانية، ولكن لاتساع طيف قدراته التعبيرية أيضا، واتزان طاقاته الشعرية بين الظرافة، ووصف الحياة الساكنة، والتقاط الصورة الشعرية الحية، ولفرط رقته، وصدق تجربته. يقول بليث: «إن ما يجعل باشو واحدا من أعظم شعراء العالم هو حقيقة أنه كان يعيش الشعر الذي يكتبه، ويكتب الشعر الذي يعيشه.»[1]

---

(1) Blyth, A History of Haiku, v1, p129

تم تأليه باشـو من قبل الحكومة الإمبراطورية والمقر الديني للشـنتو بعد مئة عام من وفاته، لأنه ارتقى بالرينغا من لعبة مرحة للذكاء إلى شعر سامٍ. وقد عبد هكاة اليابان بركة باشو القديمة، وجعلوها جوهر الهايكو ومثاله الأسمى. وليس ما قبل البركة القديمة كما بعدها، سواء في تجربة باشو الشعرية، أو في تاريخ الهايكو بمجمله. كانت البركة القديمة لحظة اسـتبصار وكشـف، عرف باشـو مـن خلالها أن الهايكو لا ينبثق عن إجهـاد الذهن بالأفكار الغريبة، وأن روعـة الهايكو تكمن في محض عاديّته وبسـاطته وتلقائيته. وهنا باقة مترجمة من نصوص باشو:

على غصنٍ عارٍ
غرابٌ وحيد
عشيّةَ الخريف

بينما تحشو ورق الخيزران بالأرز
تنحّي بإصبع
خصلة شعرها

أُمعنُ النظر
محفظةُ راعٍ
مُزهرة تحتَ السياج

سوق نهاية العام
كم أود الخروج
لشراء أعواد البخور

يجمع أمطار مايو كلها
نهر موغامي
الرشيق

صوت بائع الحبّار
يمتزج
بصوت الوقواق

على كعكة الأرز
في الشرفة
يذرِق طائر الدخلة

أثناء سقوطها
تسفح ماءها
زهرة الكاميليا

وميض برق
صياح مالك الحزين
محلقا في الظلام

إلى عش الدبابير
يتسرّب من السقف
مطر الربيع

في مطر الصيف
تقلصت ساقاه
طائر الكركي

إلى المحيط
يجرف الشمس
نهرُ موغامي

ليست إلى الصباح تنتمي
ولا المساء
زهرة البطيخ

حسب مذهب باشو، عليك أن تدع الهايكو يخرج من تلقاء ذاته، وبلا تفكير، وألا يحتشد الهايكو الواحد بأكثر من عنصرين. كان باشو معلما وشيخ طريقة، وكان كيكاكو (ت ١٧٠٧)، أهم تلامذة باشو العشرة وأقربهم إلى قلبه، وإن كان كيكاكو قد أهدر موهبته بالتصنع وفرط الرغبة في الإبهار. حين هكا كيكاكو مرة:

مبحوح الصوت
قرد أبيض الأسنان
تحت القمر، فوق القمة

انتقده باشو قائلا: «نقطة ضعفك أنك تحاول قول شيء غير مألوف، وتبحث عن بيت مبهر في الأشياء النائية، متجاوزا ما حولك.»[1] وحين كان كيكاكو يعبر حقل أرز برفقة باشو، رأى يعسوبًا، فهكا:

اقتلعْ جناحي يعسوب
وستحصل
على قرن فلفل

---

(1) Blyth, A History of Haiku, v1, p131

فصاح باشو معترضا: لا تقتل اليعسوب. ولكن امنح الحياة لقرن الفلفل، هكذا:

إلى قرن الفلفل
أضفْ جناحين
وستحصل على يعسوب

وعلى الرغم من ذلك، ظل كيكاكو هاكيا بارعا، ومن جميل هكائه:

لن أوقظ البستانيّ
أزهار الكرز
تتساقط

إنه يستمتع بمشاهدة تساقط أزهار الكرز، ويتمنى أن يتأخر البستاني في نومه، لئلا يشرع في كنس الحديقة، وإفساد هذه المتعة التأملية الفائقة. يبدو أن كيكاكو، كمعلمه، يحب العزلة، وممارسة الزازن. ليوسا بوسون (ت ١٧٨٤)، الرسام الياباني، وأحد الهكاة الأربعة الكبار، هايكو قريب من هذا، يقول فيه:

هل الزهور المتساقطة
ورق قمامة
يا مكنسة القصب؟

ولأن بوسون كان رساما، استطاع أن يتفوق بحساسيته ودقته الفنية على صورة باشو الشعرية، وأن يعمل على دقة الجمال التصويري المجرد من التعاطف مع كائنات الطبيعة، وإن كان لا يخلو من تعاطف بشري. وقد ابتدع

بوسـون فن الهايغا، وهو مزيج من الرسـم وشـعر الهايكـو. يمكننا أن نلاحظ نزعة بوسون التصويرية طاغية في هذه الشريحة المختارة من نصوصه:

النَدى الأبيض
على كل شوكة عوسج
قطرة منه

نار مطمورة
بالكاد ما في القدر
يغلي

ليلة قصيرة
مِشعلُ صيد أسماك
مُلقًى على الشاطئ

لمعة النهار
على رؤوس
سمكات الرنكة

يوم بطيء
على الجسر
يحط طائر تُدْرج

إشعال شمعة
بشمعة أخرى
مساء الربيع

أكياس البذور
تتبلل
بمطر الربيع

صرصار الليل
يتسلق في البرد
مقبض الإبريق

على جرس المعبد
تستريح الفراشة
وتنام

نسيم الصباح
أراه يهفهف
شعيرات اليرقة

على زهرة الفاوانيا البيضاء
بارزة
نملة الجبل

كان بوسون إذن، متطرفا لصالح الجمال المدرَك والملموس، ولكن أحكامه الأخلاقية كانت مغيّبة، وذلك لضعف تديّنه. لم يكن باشو، مثلا، يستطيع كتابة هايكو بوسون هذا:

عائدا إلى المنزل
بعد قتل تُدْرُج
والشمس ما تزال مرتفعة

كان بوسون محبا للطبيعة أيضا، ولكن بشكل مختلف عن باشو. إنه يقدّر جمال الطبيعة على طريقة الصياد، الذي يريد أن يقتنص الطائر الجميل ويعود به إلى البيت باكرا. وبوسون، وإن كان صاحب مذهب جمالي، غيرُ حريص على حياة طائر التدرج، إلا أن مشاعره الإنسانية كانت تطغى أحيانا، نائية به عن موضوع الطبيعة:

أدوس في حجرة النوم
على مشط زوجتي الراحلة
قشعريرة

كان كوباياشي إيسا (ت ١٨٢٧)، معاصرا لبوسون ولكنهما لم يلتقيا. كان إيسا تلميذا بلا معلم، ومعلما بلا تلامذة. ورغم أنه نشأ يتيما، وعاش موت زوجته وأطفاله الأربعة واحدا تلو الآخر، ثم احتراق منزله، إلا أنه ظل قادرا على السخرية والمرح. «وإذا كان باشو مشغولا بالمعنى الديني للأشياء، وبوسون بجمالها وغرابتها، فقد كان إيسا مشغولا بشيئيتها الهزلية.»[١]

لقد شعر إيسا بأصغر الأشياء شعورا عميقا، وقد كان بحبه العميق للكائنات الحية، وللحشرات تحديدا، يشفق على نفسه من خلالها. «لقد كتب إيسا ٥٤ هايكو عن الحلزون، و ٢٠٠ عن الضفدع، وقرابة ٢٣٠ عن اليراعة، وأكثر من ١٥٠ عن البعوض، و٩٠ عن الذباب، وأكثر من ١٠٠ عن البراغيث، وقرابة ٩٠ عن الزيزان، وحوالي ٧٠ عن حشرات أخرى متنوعة، وما مجموعه ١٠٠٠ هايكو عن هذه الكائنات الصغيرة.»[٢]

---

(1) Blyth, A History of Haiku, v1, p351

(2) Ibid, v1, p352

كان إيسا هاكيا عاطفيا، يلعب مع العصافير اليتيمة، وكان هاكيًا زاهدًا، متهكّما، محبًّا للتباين والمفارقة. يقول بليث: «وإذا كانت الطبيعية مذهب باشو، فإن مذهب إيسا هو الدفء الإنساني.» كلا الشاعرين كان هاكي عزلة، إلا أن باشو كان راغبا في عزلته، فرحا بها، بينما كان إيسا مرغما على عزلته، ضائقا بها. ولا بأس بجولة قصيرة في عوالم إيسا الدافئة:

تعال العب معي
يا عصفورًا
يتيم الأبوين

كُمُّ ثوبي –
أتظنينه عشبا
أيتها اليراعة؟

ترفرف اليراعات
على صوت حصان
يمضغ العشب

أستعير كوخي
من البراغيث والبعوض
وأنام

أطفال يا أطفال
لا تمسكوا بالبرغوثة
ذات الأطفال

حفرة الجسر
يتذكرها الحصان
في ضباب المساء

في عينَي ذبابة التنين
تنعكس
الجبال البعيدة

طيور السنونو
تصطف
لسماع أغنية الهاون

كلب البوابة
فاتحا فمه
يطارد ذبابة

على غصن يجرفه النهر
الحشرات
ما تزال تغني

طائر القفص
يرمق بحسد
فراشة

أينما يوجد الذباب
يوجد البشر
والبَدَدة

يا للبعوض النحيل
والبراغيث النحيلة
والأطفال النحيلين

حتى القرْدة مع صغيرها
تشير بإصبع
إلى اليراعة

حين أموت
كن حارس قبري
أيها الجندب

حين نشيخ
حتى طول النهار
يُبكينا

الثلج حين يذوب
تفيض القرية
بالأطفال

إلى جانب البئر
ذاتِ الماء الآجن
أزهار برقوق

يُعَدّ ماساوكا شيكي (ت ١٩٠٢)، رابع الأربعة الكبار، ومجدد الهايكو الياباني، الفن الذي ظل يتدهور منذ عهد بوسون. شيكي هو من سمى الهوكو

بالهايكو، وحين توفي بمرض السل عن ستة وثلاثين ربيعا، ترك ما يقارب ثمانين مقالة في نقد الهايكو، وما يربو على عشرين ألف مقطع شعري. كان شيكي ميالا إلى مذهب بوسون الفني وموضوعيته الصرفة في التصوير الشعري، ولم يكن متصوفا كباشو، ولا ذا تعاطف إنساني كإيسا. قال بليث: «كان شيكي يبالغ في تفضيل بوسون على باشو، ما جعل الهايكو يواصل انحداره إلى التصنع والابتذال وانعدام الجذور.»[١]

وكان شيكي يعتقد أن نصوص باشو التي تشف عن حساسية ورقة جمالية عالية، قليلة مقارنة بنصوص بوسون. يقول: «بعد البركة القديمة، صار باشو واقعيا طوال الوقت. لم يعد يبحث عن الهايكو في كل شيء يراه، فقد رفض الموضوعية الصرفة للأشياء التي لم تربطه بها أي علاقة. لقد تغنى باشو بالأشياء التي تهمه فقط، واضعا نفسه في المركز.»[٢] وتعقيبا على ذلك، ربما يكون شيكي الهاكي الأكثر موضوعية في تاريخ الهايكو الياباني. لنتذوق الآن شيئا من آثار شيكي، الهاكي لا الناقد:

تقعقعُ العربة الثقيلة
ترتعدُ
زهرة الفاوانيا

تعصف الريح
بجوز البلوط
في شرفة الخيزران

---

(1) Blyth, A History of Haiku, v2, p21-22

(2) Ibid, v2, p32

في مطر الصيف

يزحف القرع

نحو العريش

حول سفينة هائلة

يطوف قارب صغير

نهار الربيع

مئة عامل

يحفرون الأرض

في اليوم الطويل

نهار الربيع

عند الغروب

هرب الكناري

في منزل الصياد

الحرارة

ورائحة السمك المجفف

بعد وفاة شيكي، ظهر الهايكو الحر، الذي لم يعد ملتزما بشروط الهايكو الإيقاعية والفصلية، على أيدي هيكيغوتو (ت ١٩٣٧)، وسيسنسوي (ت ١٩٧٦). كان كيوشي (ت ١٩٥٩)، تلميذ شيكي المحافظ، معارضا لزميله

المتمرد هيكيغوتو، ورافضا للتغيير الجذري في شكل ومادة الهايكو. بعد أن حرر شيكي الهايكو من روح الزن، ها هو الهايكو يتحرر من قالبه الإيقاعي ومحتواه الطبيعي. بظهور الهايكو الحر، يكون الهايكو الياباني قد انسلخ عن شكله التقليدي تماما، ولم يبق منه إلا اسمه. ولعل تمييع هوية الهايكو الياباني، ومحاولة تجريده من سماته الثلاث الرئيسية، هو السر في اضطرابه وارتباكه منذ ما يربو على مئة عام.

ولعل سانتوكا (ت ١٩٤٠)، مثال نادر على جدوى الهايكو الحر وجودته. كان سانتوكا متدروشا، يعيش حياة التجوال والتسول، ومتصوفا زاهدا في زينة الحياة. يمكن إذن القول، إن سانتوكا، وإن كان هاكيا حرا، غير ملتزم بالمقاطع الصوتية السبعة عشر، ولا بالإشارة الفصلية، قد استطاع أن يعيد إلى الهايكو روح الزن التي فقدها مع شيكي. إن هايكو سانتوكا إذن، هو هايكو شيكي مقلوبا رأسا على عقب. هنا ثلاثة أمثلة على هايكو سانتوكا، بشكله الأقصر من الهايكو المعتاد:

أعبُرُ جسرًا
فوق نهر جاف

في طاسة التسول أيضا
حبيبات بَرَد

بمطر الشتاء
أمضي مبلل القفا

لقد توقف الهايكو الياباني عن الإدهاش إبّان الحرب العالمية الثانية. بوقوع قنبلتي هيروشيما وناجازاكي، تغيرت اليابان بأسرها ، فلا عجب أن يتغير الهايكو أيضا. فهل أصيب الهايكو الياباني بطفرة جينية، أدت إلى تشويهه؟ ربما علينا، حين ندرس الهايكو الياباني بغرض محاكاته، أن نتوقف عند سانتوكا، حتى لا ننجرف به خارج إطاره الطبيعي.

٦

ذو الرمة هاكيًا

قال ذو الرمة حين حضرته الوفاة: «إني لست ممن يُدفن في الغموض والوهاد. قالوا: فكيف نصنع بك ونحن في رمال الدهناء؟ قال: فأين أنتم من كثبان حُزوى؟ قالوا: فكيف نحفر لك في الرمل وهو هائل؟ قال: فأين الشجر والمدر والأعواد؟ فصلوا عليه في بطن الماء، ثم حملوا له الشجر والمدر على الكباش، وهي أقوى على الصمود في الرمل من الإبل. فجعلوا قبره هناك وزبّروه بذلك الشجر والمدر.»[١]

أكان ذو الرمة، بوصيته تلك، يبحث عن الطمأنينة في الرمال القلقة؟ لماذا يتجافى بمضجعه عن الأراضي المنخفضة، وينأى بجثته إلى المرتفعات، ويكلّف ذويه فوق طاقتهم؟ هل أراد أن يكون على مقربة من النجوم التي كان مفتونا بها؟ أم أراد بنومه فوق الكثيب، أن يستقبل المطر، في مواسمه، قبل الأودية والشعاب؟ ولكن ذا الرمة اصطحب الوادي معه، بشجره ومدَره، إلى قبره المنيف أعلى التل. ربما أراد إذن، أن يجتمع له شجر الوادي ونجوم السماء فوق كثبان حُزوى. وحُزوى، رملة ببادية الصمّان، على بعد ٢٥٠ كيلًا شمال شرق الرياض[٢]، وردت في ديوانه عشرات المرات، ولعله كان يلتقي

(١) أبو الفرج الأصفهاني، ج١٨، ص٣٣-٣٤

(٢) انظر: سعد الشبانات، (ذو الرمة شاعر الوصف والصمان)، موقع صحيفة الجزيرة

بميـة، معشـوقته، في ذلك الموضع. ألم يقـل النفّري: «بدنُك بعد الموت، في محل قلبك قبل الموت.»[1]؟

أما إيسا، الهاكي الياباني، فقد جلس ذات شتاء، وقد اقتربت منيّته، يتخيل قبره محفورًا في كثيب من الثلج، لا الرمال:

أهذا إذن
مقامي إلى الأبد
خمسة أقدام من الثلج؟

وكأن إيســا، بقوله هذا، كان ساخطا على قبره البارد والتعيس، حاسدا ذا الرمة على ضريحه الصحراوي المرصع بالشجر والنجوم. لقد عشق ذو الرمة الصحـراء، ودفـن نفسـه في كل رملة منها، حتى غدت كلهـا قبرا له في مماته، كما كانت جنة وملعبا له في حياته. قال حبيب بن أوس الطائي:

مـا ربْـعُ ميّـةَ معمـورًا يُطيـفُ بـه   غَيلانُ أبهى رُبًى من ربْعها الخربِ[2]

زعـم أبـو تمـام أن قلعـة عمّوريـة المدمَّرة لـم تكن تقل جمـالا في أعين فاتحيها، عن منازل ميّة العامرة في عين عاشقها المتيم غيلان بن عقبة، الملقب بـذي الرمـة. كان أبـو تمـام، لا شـك، يبالغ فـي المقارنة، فهو يدرك اسـتحالة وجـود ما هو أجمل في أعين البشـر، من ربـع مية في عين ذي الرمة، وإلا فلم يجعل هذا الربع موضوعا للمقارنة دون سـواه؟ المهم أن نلاحظ، أن أبا تمام لـم ينسـب البهـاء لمية، بـل لربعها. والربع هـو المنزل الذي يُقضـى فيه فصل

---

(١) النفري، المواقف والمخاطبات، دار الكتب المصرية، ١٩٣٤، ص٤٥

(٢) شرح ديوان أبيَ تمام، تح إيليا الحاوي، دار الكتاب اللبناني، ١٩٨١، ص٢٧

الربيع، وذو الرمة لم يُعرف بتولّعه بمية فحسب، بل وبالربع أيضا، أي بالطبيعة.

عندما تاهت إبل ذي الرمة في الصحراء، فصادف مية لأول مرة، وسقته الماء، فوقع في حبها، لم يكن في واقع الأمر يبحث عن الجمال بكسر الجيم، بل بفتحها. كان يبحث عن جَمالٍ يتحد به، ويفنى فيه، وكانت مية ذلك الجَمال الذي صادف قلبا فارغا فتمكن منه. ولكن مية لم تُمكّن ذا الرمة من قلبها على ما يبدو، ولذلك ظل يحوّم حولها كالطير، دون أن يقع على شيء منها. نجده يبدأ كل قصيدة من ديوانه، بذكر مية، ثم ما يلبث أن ييأس من وصالها، فينصرف عنها إلى جمال أعظم وأعمق، ألا وهو جمال الصحراء العربية.

جعل ذو الرمة الصحراء إطارا لمية، وفي لحظة ما، غادرت مية ذلك الإطار، وخلفته فارغا. وبهذا الفراغ المؤطر تعلق ذو الرمة، تعلّقَ اليابانيين بالفراغ، ولكن على طريقته. كانت مية إذن ذريعة ذي الرمة للتغزل بالصحراء، ولا شك أن فناءه في صحراء مية، فاق فناءه في مية نفسها. ولذلك قال:

فلمّا أتاني أنَّ ميًّا تزوّجَتْ   خسيسًابكى سهلُ المِعى وحُزونُها[1]

فلم يقل إنه بكى، بل بكت الصحراء له، فأينما التفتَ وجدها باكية. لم يقل إنني حزين، بل قال إن الكون كله، بسهله وحزونه، دامع وحزين من أجلي. كانت أغنية ذي الرمة آهة كبرى، وكان ديوانه بأجمعه تنهيدة واحدة. وقد اعترف الأصمعي لذي الرمة بما يشبه ذلك، وإن كان لا يعدّه بدويا

(١) ديوان ذي الرمة، ص١٧٩١

خالصا: «ما أعلم أحدا من العشّاق الحضريين وغيرهم شكا حُبا أحسن من شكوى ذي الرمة.»[1] وقد بلغ ذو الرمة الغاية في التسامي بالوجد العاطفي إلى الوجد الصوفي، ما جعل شاعرا صوفيا، كابن عربي، يدرجه ضمن أساطير العشق الأولى:

لقد صار قلبي قابلًا كلّ صورة	فمرعًى لغزلان ودَير لرُهبانِ
أدينُ بدينِ الحبِّ أنّى توجّهتْ	ركائبُهُ فالحبُّ طبعي وإيماني
لنا أسوةٌ في بشر هندٍ وأختِها	وقيسٍ وليلى ثم ميٍّ وغَيلانِ[2]

ليست العواطف طبعا، بصورتها الخام، موضوعا صالحا لشعر الهايكو. ليس الفرح والأسى، والأمل واليأس، واللهفة والحرمان، سوى أشكال من المعاناة الوجدانية التي طالما حاول شيوخ الزن والهكاة اليابانيون تجنبها، هربا إلى مندوحة النيرفانا وفناء الرغبات، مستعينين بالطبيعية، ونقائها من شوائب النفس البشرية. ولحسن الطالع، فإن ذا الرمة، شاعر الطبيعة العربي الأول، لم ينجح أبدا في قول الشعر بمعزل عن الطبيعة، وإن نجح في قوله بمعزل عن مية. مخيلته الممتلئة بزهور البادية، وروائحها، وطيورها ووحوشها، ومطرها ورياحها، ونجومها، لا تملك إلا أن تفيض بمشاهد الحياة البرية، حتى في أوج تغزله بمية أو بكائه على أطلالها.

ولكنّ غيلان لم يقصُر موهبته على الغزل والبكاء على الأطلال على مذهب الجاهليين، فقد برع إلى جانب ذلك، في الوصف المستحدث

(١) أبو الفرج الأصفهاني، ج١٨، ص٩

(٢) محيي الدين بن عربي، ترجمان الأشواق، دار المعرفة، ٢٠٠٥، ص٦٢-٦٣

والتشبيه الجديد. وهو حسب ابن قتيبة «أحسن الناس تشبيها، وأجودهم تشبيبا، وأوصفهم لرمل وهاجرة، وفلاة وماء.»[1] ومما رواه ابن رشيق في عمدته: «كان ابن المعتز يفضل ذا الرمة كثيرا، ويقدمه بحسن الاستعارة والتشبيه، لا سيما قوله»[2]:

فلمّا رأينَ الليلَ والشمسُ حيّةٌ حياةَ الذي يقضي حُشاشةَ نازعِ[3]

يصف ذو الرمة هنا لحظة غروب في آخر الربيع، كأن بقية قرص الشمس في أفقه، بقيةُ الروح في صدر رجل يُحتضر. يا له من وصف تجسيمي لا يضاهى. ولكن ألا يذكرنا مزاج هذا البيت، بقول بوسون، الهاكي الرسام:

بشمعة في يده
يهرول في الحديقة
ناعيا الربيع

كان كل شيء يقع في طريق ذي الرمة عرضة لأن يكون مشبها، أو مشبها به. وقد طور ذو الرمة آلة التصوير الخاصة به، حتى قال يوما: «إذا قلتُ كأنه، ثم لم أجد مخرجا، فقطع الله لساني.»[4] وقد رأى ذو الرمة حرف الميم لأول مرة، فشبه به عين الناقة:

كأنما عينُها منها وقد ضمَرَتْ وضمّها السيرُ -في بعضِ الأضا- مِيمُ[5]

---

(١) ابن قتيبة، الشعر والشعراء، تح أحمد شاكر، دار الحديث، ٢٠٠٦، ص٩٥
(٢) ابن رشيق، العمدة، تح محمد عبدالحميد، دار الجيل، ص ٢٧٥
(٣) ديوان ذي الرمة، ص٨٠١
(٤) أبو الفرج الأصفهاني، ج١٨، ص١٠
(٥) ديوان ذي الرمة، ص٤٢٥

يصف ذو الرمة الطبيعة، وصف الفاني لا وصف المُعجب، فهو، حسب شوقي ضيف، صاحب ذوق جديد في الشعر العربي: «وصفُ الحيوان في ديوان ذي الرمة حديث نفس قبل أن يكون حديث حس، حديث نفس الحيوان وحديث نفس ذي الرمة. وفي هذا الحديث يُفيض ذو الرمة في بيان المشاعر والعواطف، فهو عن النفس الباطنة يصدر، لا عن العين الظاهرة.»[1] لم يبرع ذو الرمة في تصوير الطبيعة الساكنة، والمتحركة فحسب، بل وفي تصوير الحركة النفسية للكائنات أيضا، وهذا ما برع فيه باشو وإيسا.

كان باشو، كذي الرمة يتحلى بالتقوى الطبيعية، ويحيط هشاشة كائناتها بفرط عنايته. وقد لاحظ شوقي ضيف أن ذا الرمة، في كافة نصوصه، لم يكن يُمكّن الصياد من حيوان أبدا. «ومن هنا كان يشعر من يقرأ ديوانه أن حيوانات الصحراء أصبحت جزءا من نفسه.»[2] وربما يكون هذا الفناء في الكون والامتزاج بأرواح كائناته، شكلا من أشكال وحدة الوجود، التي قال بها بعض المتصوفة الإسلاميين لاحقا، والتي يعتنقها متصوفة الزن البوذيون، الذين أبدعوا فن الهايكو. كان ذو الرمة ينجّي ثور المها من كلاب الصيد دائما، ويسمح لحمار الوحش أن يفلت من النبال، ويجنّب الظبية حبائل الإنسان:

أرى فيكِ من خرقاءَ يا ظبيةَ اللِّوى مَشابِهَ، جُنِّبْتِ اعتلاقَ الحبائلِ[3]

وصورة أخرى من وحدة وجود ذي الرمة، تشبيهه الأشياء المتباعدة ببعضها، فهو، حسب شوقي ضيف، «صاحب مخيلة رابطة» لا مثيل لها في

(١) شوقي ضيف، التطور والتجديد في الشعر الأموي، دار المعارف، ١٩٨٧، ص٢٥٦

(٢) نفسه، ص٢٥٤

(٣) ديوان ذي الرمة، ص١٣٤١

الشعرية العربية. «كان يحس الكون كله إحساسا لا مكان له ولا زمان، فكل وحدة فيه يمكن أن تنتسب إلى غيرها انتسابا دائما لا تنقطع جزئياته، ولا تنفصل ذراته.»[1] نستمع إليه، وقد شبه الأرض بالسماء المظلمة، والظباء بالكواكب، والتلال بالغيوم:

كأنَّ بلادَهُنَّ سماءُ ليلٍ تكشّفُ عن كواكبِها الغُيومُ[2]

يعمل ذو الرمة على ثنائية الصورة المزدوجة، كما يفعل الهايكو تماما. ولأن الصورتين عنده تجيئان متباعدتين وغير متوقعتين، كصورة الشمس في الغروب، مقابل صورة المريض الذي يلتقط أنفاسه الأخيرة، أو كحرف الميم مقابل عين الناقة، فإن عنصر المفاجأة يكون صارخا، فتجيء الدهشة مضاعفة. والهايكو، شعر متقشف من محاسن الكلام، إلا من التشبيه، وإن كان لا يشبّه الأشياء بأسلوب مباشر، وقلّما يستعمل (كأنّ)، وإنما يكتفي بالجمع بين صورتين متباعدتين، والربط بينهما بخيط رفيع.

ومن تقنيات الوصف التي وظفها ذو الرمة في شعره، وتشبه تقنيات الهايكو الشعرية، تقنية المحاكاة الصوتية. نجده في ديوانه يقلد أصوات الحداة، ويحاكي عزيف الجن تارة، ونداء الراعي على صاحبه التائه في الفلاة تارة أخرى. وهنا نسمعه يقلد الظبية، تنادي خشفها بصوت يشبه كلمة (ماء):

لا ينعَش الطرْفَ إلا ما تخوَّنَه داعٍ يناديهِ باسمِ الماءِ مبغومُ[3]

---

(١) شوقي ضيف، ص٢٦٥

(٢) ديوان ذي الرمة، ص٦٧٠

(٣) نفسه، ص٣٩٠

ولعله هنا يذكرنا بمحاكاة بوسون لصوت طفل بوذي، يحاول أن يقول عبارة (نامو أميدا بوتسو) والتي تعني (ألجأ إلى بوذا):

لزينة رأس السنة
يقول الطفل
«نامو، نامو»

لم تكن قدرة ذي الرمة على الوصف والتشبيه والمحاكاة الصوتية لتكون ممكنة، لولا تحليه بالتأمل العميق، والمراقبة القريبة للعالم من حوله. بوسع ذي الرمة أن يتأمل الكون بعينين مفتوحتين، كما يتأمل راهب الزن الكون بعينين مغمضتين. لا داعي لإغلاق العينين على النفس، حين تكون النفس والعالم شيئا واحدا.

وكان ذو الرمة، رغم وعورة معجمه، عفويا غير متكلف، يتكلم لغته التي كان يعرفها، ويعبر بها عن حقيقة ما يعتمل في وجدانه. ودليل صدقه وعفويته، كثرة ما غُنّي من شعره. وكان هارون الرشيد يحفظ ديوان ذي الرمة عن ظهر قلب، ويفضّله على غيره. وقد عمل إبراهيم الموصلي بنصيحة جعفر بن يحيى البرمكي، فطلب من الرشيد أن يُقْطعه شعر ذي الرمة، وأن يحظره على غيره من المغنّين، فكان له ذلك، وغنى الموصلي ما يزيد على مئة صوت منه، نال عليها من الجوائز ألفي ألف درهم.[١]

ولكن ذا الرمة كان، رغم عفويته، شاعرا محكّكا، ذا عناية بنصوصه، لا يكتبها ارتجالا، ولا يتركها دون تنقيح. والهايكو أيضا، شعر يُكتب بصبر

(١) انظر: أبا الفرج الأصفهاني، ج٥، ص١٥٤

وروية، ويخضع للصقل والتجويد، والكتابة وإعادة الكتابة على نار هادئة. قال حماد الرواية: «ما تمّم ذو الرمة قصيدته التي يقول فيها: ما بال عينك منها الماء ينسكبُ، حتى مات.»[1] وقال ذو الرمة يصف مكابدته الشعرية:

وشِعرٍ قد أرقْتُ لهُ غريبٍ ... أجنّبه المُسانَدَ والمُحالا
فبِتُّ أُقيمُه وأقُدّ منه ... قوافيَ لا أعُدُّ لها مثالا[2]

وكان ذو الرمة، واعيا بجريان الزمن، مكثرا من ذكر طوالع النجوم وأنوائها، وظواهر المواسم الأربعة، من ريح ومطر وهاجرة وسوى ذلك، مما يتيح للقارئ الحاذق القدرة على تحديد أو تخمين الفصل الموسمي الذي قيلت فيه هذه المقطوعة أو تلك. عرفنا مثلا، أن ذا الرمة وصف النعامة في الشتاء؛ لأنه قرَنَها بالبرَد، وجعلها تخاف أن يتكسر بيضها من وقوعه. وهذا الوعي بتقلب الزمن، وأثره على الطبيعة المحيطة، ركن من أركان الهايكو الياباني.

ولكن أهم سمات شعر ذي الرمة، التي تقارب بينه وبين شعرية الهايكو الياباني، موضوعيتُه، وقدرته على تحييد الذات وعدم الحكم على الأشياء. فنجده مثلا، لا يأنف من أن يصف أبوال الإبل، وبعَر الحيوانات، والماء الآجن متغير اللون والرائحة، وصفا دقيقا لا يخالطه قرف، ولا يخالجه اشمئزاز. وهذا ما يسمى في تصوف أهل الزن بالهكذائية، حسب خالدِ الغنامي، في ترجمته لكتاب **طريق الزن** لآلان واتس.[3] ومن أمثلة هكذائية إيسا:

(١) أبو الفرج الأصفهاني، ج١٨، ص١٨-١٩

(٢) ديوان ذي الرمة، ص١٥٣٢-١٥٣٣

(٣) انظر: آلان واتس، طريق الزن، ص١٥

لكل بابٍ ربيع
يبدأ من الطين
العالق بالأحذية

لقـد حـول إيسـا طين الحـذاء، الذي نعدّه وسَـخا، ونضيق بـه ذرعا، إلى علامـة مبهجـة مـن علامـات فصل الربيـع. لقد جعـل الأبـواب تحتفل بذلك الطيـن، بـدل أن تسـتقذره. وعلى هـذا الغرار، تجلـت هكذائيـة ذي الرمة في قدرتـه على رؤية الجمـال الكامن في العاديّ واليومـي. وقف ذو الرمة بمربد البصرة يوما ينشد بائيته الكبرى، وحين بلغ بيته القائل:

تُصْغـي إذا شـدّها بالكُـور جانحـةً ... حتى إذا ما استوى في غَرْزها تثِبُ[1]

قاطعه رجل، وقال له: «ما هكذا قال عمك.» يقصد قول الراعي النميري:

ولا تُعْجلُ المرءَ قبل الوُرو ... كِ وهْـيَ برَكْبتـه أبصـرُ
وهِـيٌّ إذا قامَ فـي غَرْزِها ... كمثـلِ السفينةِ أوْ أوقـرُ[2]

فأطرق ذو الرمة قليلا، ثم قال: «إنه نعت ناقة ملك، ونعتُّ ناقة سوقة.»[3] لم يكن ذو الرمة إذن، يأنف من أن تكون ناقته ناقة رجل عادي، من عامة الناس، ناقةً عجولة، لا تمهل راكبها، ولا تعرف سكينة الأكابر. بل إن ذا الرمة كان معجبا بناقته تماما كما هي، على طبيعتها، وكامل هكذائيتها، دون تزيين أو تزييف.

---

(١) ديوان ذي الرمة، ص٤٨
(٢) ديوان الراعي النميري، ص١١٨
(٣) أبو الفرج الأصفهاني، ج١٨، ص٢٧

٧

الهكاة العرب

يوثّق عبدالقادر الجموسي، في كتابه **أنتولوجيا الهايكو الياباني: الحقل والمدار**، نمو الوعي العربي بالهايكو، ومحاولات كتابته عربيا منذ ستينيات القرن العشرين. يتعامل الجموسي مع هذه المحاولات بحذر، فيقول: «يمنح مفهوم المدار هامشا لاشتغال النصوص ضمن ما نسميه مدار الهايكو، وهي صيغة نتوخى منها تجنب أي حكم معياري حاسم على جدارة انتماء النصوص المختارة إلى الهايكو شكلا وروحا.»[١]

يشير الجموسي، بدبلوماسية، إلى تواضع الكثير من التجارب المشمولة في كتابه، والتي لا تعدو كونها تمارين على كتابة هذا الشكل العربي الجديد، وتنم في معظمها عن قصور في فهم مقومات الهايكو الياباني، وعدم إدراك لإمكانيات تبيئته عربيا، مع المحافظة على شروطه الفنية قدر الإمكان. ولكننا في هذه اللحظة، محتاجون إلى الصراحة والمكاشفة أكثر من الدبلوماسية، وليس أفضل، لتعلم أي فن جديد، من الإخفاقات. ولعل هذا المقال يَنذُر نفسه لاختبار عينات من الهايكو العربي، بشيء من الشفافية، متخذا أنتولوجيا الجموسي مدونة ناجعة للهايكو العربي حتى عام ٢٠١٥.

---

(١) الجموسي، ص٨

يا باب دَيْرنا السميك

الهاربون خلف صخرك السميك

افتح لنا نافذة في الروح

تعود توقيعة الشاعر الفلسطيني عز الدين مناصرة هذه، إلى عام ١٩٦٤، وهي أول محاولة عربية خجولة لكتابة الهايكو العربي. ولكن أول محاولة جريئة، ولا بأس بها، تعود للسوري شاكر مطلق، حين زار اليابان عام ١٩٧٨، فقال:

امرأة من عالم الصفصاف:

تعلَّمْ أن تشرب الشاي

من كأس فارغة

شرب الشاي من كأس فارغة، تعبير يشبه في حس مفارقته، ولا منطقيته، واحتفاله بالفراغ، عوالم الزن الياباني كثيرا، وإن كان تعبير (امرأة من عالم الصفصاف) تعبيرا أسطوريا حالما، لا يتماشى مع واقعية الهايكو، وبساطته. أما العراقي عبدالكريم كاصد، فقد كان يعرف جيدا كيف يكون بسيطا، وطبيعيا، كورقة شجر في رياح الخريف:

ضباب -

ورقة تهوي

صفراء إلى القاع

ورغم هذه المحاولات الأولى، لم يصبح الهايكو شكلا شعريا عربيا

لافتًا حتى ثمانينيات القرن العشرين، وقد تعرف الشعراء العرب على الهايكو أول الأمر، من خلال ترجمات السوري عدنان بغجاتي، والعراقي عبدالكريم كاصد، والمصري عبدالوهاب المسيري، الذي نادى بفض عزلة الأدب العربي، المأسور بتراث الأدب الاستعماري.

كانت بداية الهايكو العربي في الشرق الأوسط بطيئة، في حين عُزي انتشاره السريع في أوساط المغاربة، إلى سفير اليابان الأسبق إلى المغرب، الهاكي سونو أوتشيدا، والذي أثمرت جهوده في التجسير بين الثقافتين العربية واليابانية، عن أول مسابقة للهايكو في الرباط عام ١٩٨٢، فاز بجائزتها الشاعر الفاطمي، بنص يقابل حسيا بين التلاشي الصوتي للنحيب، والتلاشي البصري لقطرة المطر:

مثل نحيب بعيد
قطرة المطر
تتلاشى في بركة

عرّف أوتشيدا الهايكو بأنه: «قصيدة قصيرة عن الطبيعة، تتألف من ١٧ مقطعا صوتيا، تتضمن كلمة دالة على فصل من فصول الطبيعة، ترمي بشكل خالص إلى التذكير بوحدة أو تناغم الإنسان مع الطبيعة.»[(١)] ولعل أهم كتابين مرجعيين في الهايكو الياباني، مترجمين إلى العربية، كتاب **واحدة بعد أخرى تتفتح أزهار البرقوق**، للياباني/ الأمريكي كينيث ياسودا، ترجمه عن الإنجليزية الفلسطيني محمد الأسعد عام ١٩٩٩، وكتاب **الهايكو الياباني**،

---

(١) سونو أوتشيدا، الهايكو: أقصر قصيدة في العالم، الرباط، ١٩٨٣

الذي يضم ألف هايكو وهايكو، ترجمها عن اليابانية السوري محمد عضيمة بمساعدة من الياباني كوتا كاريا عام ٢٠١٠.

وفي مقدمة **كتاب الهايكو الياباني**، بدا عضيمة ساخطا على استسهال كتابة الهايكو لدى الشعراء العرب، فقال: «يبدو لي أن الهايكو، على صعيد اللغة العربية، يشكل إغراء للكتابة؛ فقط لأنه نص قصير، ويوهم، من حيث الظاهر، أنه لا يحتاج إلى أي براعة لغوية.»[١] كما بدا عضيمة متشائما حول قدرة القارئ العربي على تذوق الهايكو وامتصاص جماله البسيط. ولكن محاولات عضيمة نفسه تبدو طويلة، ومترهلة، ولا تخلو من فذلكة، وشح في المخيلة التعبيرية، وكأنه لم يترجم للتو ألف هايكو وهايكو:

لأن الغبار غبار ويذرى
سآخذ حفنة من غبار
وأذروها رويدا رويدا في الغبار

ولكن هايكو محمد الأسعد يتفوق على هايكو عضيمة، وإن كان هو الآخر، لم يستطع بعد القبض على جمرة الهايكو المتوهجة، في هذا النص غير المتماسك، رغم قِصَره وبساطته:

الأرجوان
والندى
في هدأة الصباح

---

(١) عضيمة، ص٦

أما نصوص العراقي سعد جاسم، فتضج بدماء الحروب وعطور النساء، وليته أدرك أن الحرب والحب موضوعان لا يمتان إلى شعرية الهايكو بصلة:

الساعة الآن:

في الكارثة

إلا خمس جثث

أنفاسها عطر

وقمصانها فراشات

سيدة الحقول

لا يتجنب الهايكو الياباني مواضيع الحب والحرب فقط، بل ويتفادى ذكر الكوارث الطبيعية، كالزلازل والبراكين والفياضانات، ولا تجده يتطرق للحيوانات والنباتات السامة، والضواري، لأنها جميعا من أشكال المعاناة، التي يحاول الزن تخليصنا منها. فبدل أن يهرب العربي من المعاناة إلى الهايكو، نراه يصر على اصطحاب المعاناة معه. ها هو الليبي عاشور الطويبي يكتب هايكو الموت والدمار أيضا:

سيارة نازحين

أسلحة ثقيلة

شجرة محروقة

وفي هايكو السوري محمد الجراح، شكل آخر من المعاناة، هو فرط الخوف، وعدم الشعور بالأمان:

كأس
أخاف أن يهوي جدار
ويكسرها

أما الفلسطينية ريتا عوده، فتستحق أن تفوز بلقب أول هاكية عربية حقيقية، لأنها أدركت تماما أهمية عدم الجدية في الهايكو، وأحسنت خلق التوتر بين عناصر النص:

لم يتبقّ
من طائرة الورق إلا خيطها
نسيم الخريف

قمرٌ مكُتمل
قطعة النقود تسقط
في كف المتسول

في المقابل، يحمّل المغربي سعد سرحان نصّه من المجاز المتفلسف ما لا يحتمل:

اللسان قفاز الصمت
والكلام يد
لا تعد ولا تحصى

أما العراقي عذاب الركابي، فتأخذه شهية التهويم السردي بعيدا عن مباشرة الهايكو التعبيرية، وشفافيته الدلالية:

سألت السمكة البحر
عن عمر الموجة الطائشة
فتظاهر بالصمم

وتختلط على الأردني أمجد ناصر، أنفاس المتأمل الباردة والبطيئة، بأنفاس العشيقة الساخنة والمتسارعة، في مشهد إيروسي ركيك اللغة والبناء:

أنفاسك التي شبقتني
هي أيضا من رفعني
درجات فوق المستبقين

أما الجزائري عاشور فني، فينقل الندى المتكثف على الورقة، من الظل إلى دائرة الضوء، واضعا قطرة الندى في مركز الصورة :

على الورقة
قطرة الندى
في الظل

بينما يحاول المغربي أحمد لوغليمي أن يكون أكثر دقة، حين يركّز على الظل تارة، فيغمره بماء الثلج الذائب، وعلى انعكاس وجهه في قطرة الندى تارة أخرى، مُجيدًا رسم التفاصيل الهشة بفرشاة الهايكو المرهفة:

الثلج يذوب
ويمتزج
بظله

يعسوب قرمزي

يشرب وجهي

المعكوس في قطرة ندى

ويحسن الهاكي والمترجم العراقي جمال مصطفى، خلق المفارقة الجمالية، والتصاعد بالنص نحو عنصر المفاجأة:

الهلال الذي

يتلامع في غابة الخيزران

مجرد منجل

على الأرجوحة

في باحة رياض الأطفال المهجورة

فرخ غراب

أما اللبناني وديع سعادة، فيكتب الهايكو المديني، على طريقة هايكو المترو الشهير لعزرا باوند، ولكن هايكو وديع سعادة الإنساني الخالص، لا يعكس أدنى تواشج مع الطبيعة:

الذين قلت لهم وداعا هناك

سبقوني إلى هنا

لم يقل وداعا

فقط

رفع قليلا إصبعه

وإذا كان الهايكو كامنًا في شعرية التفاصيل الدقيقة، والمهملة، والعابرة، والقريبة، فإن الأردني محمود الرجبي، يفضل، على النقيض، هايكو الأشياء الهائلة والنائية، حين يدير بعدسته الضخمة، حوارا مع الجبل حول البحر:

البحر نحات ماهر
ولكن بطيء
ما معنى بطيء، سأل الجبل؟

وقد نجح عبدالله الأسمري، أول هاكٍ سعودي، في مهاكاة الشنفرى[1]، وامرئ القيس:

أغسطس اللهاب
ابنة الرمل
تتململ

عقارب الساعة
شُدّت بيذبل -
ليل امرئ القيس[2]

أما هايكو التونسية هدى حاجي، فيحرّك اللقطة الساكنة، بمشهدية سينمائية عالية:

---

(١) قال الشنفرى في لامية العرب:

ويومٍ من الشعرى يذوب لعابهُ أفاعيه من رمضائه تتململُ

ديوان الشنفرى، تح إميل بديع يعقوب، دار الكتاب العربي، ١٩٩٦، ص٧١

(٢) عبدالله الأسمري، أناشيد مرتلة في رحاب الهايكو، ٢٠١٧

في المتحف
غزالة محنطة
ما زالت تعدو

وتكتب الأفغانية لاجورد عبدالمجيد، الهايكو العربي بظرافة إيسا وحس دعابته:

سحابة صيف
تعبر بهدوء
نقطة التفتيش

تتشمس
طوال اليوم ولا تسمرّ
أزهار القطن

بينما تشبه الحساسية الفنية للجزائري معاشو قرور، نزعة بوسون التصويرية، وتيقظه البصري:

صدئ منجل أبي
شمس الصباح تصقله
من كوّة السقف

قانية تطل
أخالها عرف ديك
شقائق النعمان

تحت مزاريب القرميد
قطرات ماء تضيء
قناديل الجليد

وأخيرا يبلغ الهايكو العربي ذروته مع دلو سامح درويش:

على حافة البئر
الدلو
يملؤه المطر

يجمع هايكو الدلو هذا بين بساطة المفردة، وواقعية الفكرة، وبين رقة الإحساس، ودقة الوصف، ويوفق سامح درويش فيه بين الموضوعية، والظرافة، والمشهدية الطبيعية. الدلو القلق على حافة البئر، لا يلبث أن يتحول إلى دلو ثابت وثقيل، حين يمتلئ بماء المطر. ولكنه ما يزال دلوًا متوترا، ففي أي لحظة قد تزل به قدمه ويندلق داخل البئر أو خارجها. لا يخلو هذا النص من المفارقة واللامنطقية، فالدلو إنما صنع ليجمع ماء البئر لا ماء المطر. الدلو الساكن، الصامت، المتشقق من الجفاف، يبلله المطر، فيمتلئ الإطار فجأة بالحركة والصوت. ثمة بهجة مضمرة، وشفيفة، لا يصرح بها الهاكي، وإنما يوحي بها إيحاء.

لقد شهدنا من خلال أنتولوجيا الهايكو العربي للجموسي، تفاوتا شديدا في المستوى الفني للنصوص، وعدم انتظام في الفهم العام لما ينبغي أن يكون عليه شكل ومحتوى وروح الهايكو العربي. نعم، ثمة إبداعات جديرة بالتنويه، ولكنها إبداعات فردية، ولا تشكل ظاهرة. أما صفحات الشبكة العنكبوتية

اليوم، فتضج بأندية للهايكو العربي تكرس كتابته بصورته الفضفاضة والميسّرة، شكلا وموضوعا. يقول الهاكي السعودي عبدالله الأسمري: «أقحم شعراء الهايكو العرب الإيديولوجيا، والحروب، والإنسان، والمرأة، والتكنولوجيا إلى الهايكو، فأخرجوه من روحه.»[1]

ربما لا بأس في بعض التخبط، فتجربة الهايكو العربي، بعمر أربعين عاما، ما تزال في مهدها، ولنا في حركة الشعر الحر أسوة. أقرّت نازك الملائكة أن الشعر الحر «قد بدأ لدنا، حيبا، مترددا، مدركا أنه لا بد أن يحتوي على فجاجة البداية. ومثل هذه الحركاتِ الأدبية، التي تنبع فجأة، لا بد أن تمر بسنين طويلة، قبل أن تستكمل أسباب النضج، وتملك جذورا مستقرة، وتلين لها أداتها، وليس من المعقول أن تولد ناضجة، وإنما تبدو عيوبها كلما ابتعدنا عنها، وأوغلنا في الزمن باختباراتنا الجديدة، ونضج ثقافاتنا، واتساع آفاقنا.»[2]

ولكن رواد الشعر الحر لم يكتفوا بالتجريب، بل أشبعوا قصيدة التفعيلة بحثا، ونقدا، ومناقشةً، وجدلا، حتى نضج شكلها، ولانت عريكتها، وانتظمت سماتها. إنهم لم يتركوا قصيدتهم الحرة مطاطية بلا أسس ولا تأصيل، وإنما استطاعوا بعد صولات وجولات، أن يصلوا إلى اتفاق ضمني بينهم، حول ما ينبغي أن تكون عليه هذه القصيدة، وتفرغوا حينئذ للاشتغال على المضمون الشعري، بعد أن صار الشكل ملَكةً بأيديهم. وإذا كان لا بد لنا من تنظيم الهايكو العربي، والتأصيل له، فما القالب الذي ينبغي أن يتخذه؟ وبأي

---

(١) عبدالله الأسمري، إطلالة على شعر الهايكو، نادي مكة الثقافي الأدبي، ٢٠١٩

(٢) نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، ط١٩، ٢٠٠٧، ص٣٨

مضمون يجب أن يُملأ هذا القالب؟ وما الروح التي سننفخ فيه، لكي يتنفس وينبض بالحياة؟

سأعرّف الهايكو بأنه: **نص شعري متصوف، يربط الطبيعة بالإنسان، ويُقال في نفس واحد.** وإذا أردنا للهايكو العربي أن يعمل ويضيء، فلا بد له من مصباح، ومشكاة، وزجاجة. بالمصباح أعني التصوف، وبالمشكاة أعني الطبيعة، وبالزجاجة أعني الإيقاع. وهذه الأطروحة، ذات الأركان الثلاثة، هي التأصيل الطموح، الذي سيقترحه هذا الكتاب في بابه الثاني.

الباب الثاني

أطروحة الهايكو العربي

الفصل الأول

مصباح التصوف

٨

الزن والتصوف الإسلامي

لا عجب أن يفتقر الهايكو للمنطق، ما دام التصوف، بمعناه العالمي، جملة من المفارقات والثنائيات المتناقضة، فالتصوف حضور في هيئة غياب، وهذيان في هيئة صمت، ورياضة في هيئة بطالة، وراحة في هيئة معاناة، وأنانية في هيئة نكران للذات، ووحدة شهود في هيئة وحدة وجود. التصوف زهد في الطمع، وطمع في الزهد، ورغبة في فناء الرغبة، وبساطة يصعب إدراكها، ولا تكاد تحيط بها الكلمات، فضلا عن الأذهان. وقد جاء في مواقف النفري: «إن لم ترني من وراء الضدين رؤية واحدة لم تعرفني.»[١]

وإذا كان الهايكو الياباني هو الثمرة الشعرية اليانعة للتصوف البوذي، متمثلا في الزن، بكل تجريديته، وخفّته، ومفارقته، فحريٌّ بالهايكو العربي أن ينهل من معين التصوف الإسلامي، وتقاطعاته الكثيرة مع نظيره الياباني. وبمعنى آخر، إذا كان الهايكو الياباني لغة الزن الممكنة، ووسيلته الأنجع في التدفق اللفظي، وتقويض النسق، فلا غرو أن يكون الهايكو العربي الذي نحاوله، تجليًّا من تجليّات تراثنا الصوفي العظيم.

في ليلة من ليالي القرن السادس قبل الميلاد، وبعد أسبوع من التأمل

---

(١) النفري، ص٣٩

المتواصل تحت شجرة تين، بلغ رجل هندي اسمه سيدارتا غوتاما حالة اليقظة، أو النيرفانا، التي بفضلها أصبح بوذا. ويمكن تعريف النيرفانا بأنها حالة الخلّو القصوى، وفناء الرغبات وأسبابها، «أو هي حالة من الإشراق الكامل والسعادة التي تتفتح داخل النفس كما تتفتح الزهرة.»(١) حين تتخلص تماما من أوهامك وأحلامك وآرائك ومشاعرك، تكون حينها قد بلغت النيرفانا. وهذه اليقظة هي التي تنشدها كل قصيدة هايكو حقيقية.

ليس غريبا أن تكون البوذية في أصلها أقرب إلى الفلسفة منها إلى الدين، فقد نشأ بوذا في قرن يعج بالفلاسفة أمثال كونفوشيوس، وزارادشت، ولاوتسو، وفيثاغورس، وهيراقليطس. وقد لقيت تعاليم بوذا رواجا كبيرا، في الهند وغيرها من بلاد الشرق الأقصى، وتفرعت عنها مدارس، كان أبرزها مدرسة الماهايانا التي تُعنى بالكرم، والإيثار، والصبر، والحكمة. ومن الماهايانا تفرع مذهب التن الفيتنامي، والسون الكوري، والشان الصيني، الذي تأثر بالكونفوشيوسية والطاوية، قبل أن يصل إلى اليابان في القرن الثاني عشر. ولكي يُنتج الزن بصورته النهائية، امتزج الشان الصيني بالشينتو اليابانية، وهي عقيدة شامانية تقدس أرواح الطبيعة.(٢)

وفي المقابل، لم يستبعد المستشرق المجري جولد تسيهر، الأثر الهندي المباشر على تكوّن وتطور التصوف الإسلامي، حيث قرن سلوك المتصوفة المسلمين بنظرائهم من المتصوفة الهنود، إنْ كان في اتخاذهم الصوامع

---

(١) جان لوك وتولا بريس، فلسفة الزن، هيئة أبوظبي للثقافة والتراث (كلمة)، ٢٠١١، ص٢٦

(٢) انظر: لوك وبريس، ص٢٥-٥٨

للاعتكاف، أو استمرائهم حياة السياحة والتسول وارتداء الخرق، أو في ممارستهم الذكْر بالمسبحة بداية من القرن التاسع الميلادي. وعليه، فإن جولد تسيهر، يجعل للتصوف الإسلامي جذورا هندية، كما يجعل لها جذورا غنوصية، ورهبانية مسيحية، وفلسفية أفلاطونية، عازيا هذا التأثر، إلى حملة الترجمة إلى العربية في القرن الثاني الهجري، والتي نقلت كتبا بوذية منها كتاب **بيلاوهر، وبوداسف** وكتاب (البُدّ).(١)

إلا أن المستشرق الإنجليزي رينولد نيكلسون، والذي يُعد أهم باحث في التصوف الإسلامي في القرن العشرين، كان يعترف بالأثر الهندي على التصوف الإسلامي، ولكنه في تقديره يأتي في المرتبة الثانية بعد الأثر اليوناني والسرياني.(٢) وفي تقديمه لكتاب نيكلسون **في التصوف الإسلامي وتاريخه**، أشار المترجم أبو العلا عفيفي، إلى أن بحوث المستشرقَين ماكس هورتن وريتشارد هارتمان، قد توصلت إلى أن الجنيد والبسطاميّ والحلّاج مدينون بتصوفهم للفلسفة الهندية، وبالتحديد لمذهب الفيدانتا.(٣)

وسواء التقت جذور التصوف الإسلامي بجذور الزن البوذية في الهند، أم لم تلتق، فإن المقاربة بين هذين التصوفين وفهمهما فهما متناغما بات ضرورة، إذا شئنا المضي قدما في تبيئة الهايكو عربيا. وإننا، حين نناقش التصوف بغرض إسباغ صبغته على الهايكو، لسنا معنيين بسماته الدينية

---

(١) انظر: إجناس جولد تسيهر، العقيدة والشريعة في الإسلام، دار الكتب الحديثة بمصر، ١٩٥٩، ص١٤٧-١٦٤

(٢) انظر: رينولد نيكلسون، في التصوف الإسلامي وتاريخه، تر أبو العلا عفيفي، لجنة التأليف والترجمة والنشر، ١٩٤٧، ص١٨

(٣) انظر: نيكلسون، ص(ح-ط)

والفلسفية الصرفة، بقدر ما تعنينا سماته الروحية والإنسانية واللغوية. ويمكننا، رغبة في تسهيل هذه الدراسة، اختزال الخصائص المشتركة بين الزن والتصوف الإسلامي إلى خمس سمات كبرى هي: الزهد، **والتأمل، والوجد، والفناء، والرضا.**

أولا: الزهد

إن الزهد في زخرف الحياة الدنيا وحطامها هو أول فكرة تلوح للسالكين في طريق التصوف. لقد تخلى بوذا عن زوجته وعن حياة القصر الفارهة ليسيح في الأرض ويعتكف تحت شجرة التين في جبال الهمالايا قبل ٢٥٠٠ عام.[١] وقبل ١٤٠٠ عام، تحنّث نبينا محمد بن عبدالله، واعتكف الليالي والأيام في جبال مكة، بأقل زاد يحفظ الرمق. والعزلة لون من الزهد، لأنها انقطاع عن لذة اللذات، ألا وهي لذة الأنس بالبشر. لقد مارس إبراهيم النبي العزلة، كما فعل نوح، ويونس، وزكريا، ومريم ابنة عمران، وجملة من الأنبياء والأولياء والحكماء. وعلى صعيد العباقرة المحدثين، كان الرسام فان جوخ يفضل العزلة أيضا، وعالم الفيزياء نيكولاس تسلا، والشاعرة إيميلي ديكنسون، على غرار هكاة اليابان باشو وإيسا وسانتوكا.

ولكن هل جاءت هذه العزلة الزاهدة، وهذا الحرمان الناسك، بدافع نكران الذات وتحقيرها، أم بدافع إراحتها وتنعيمها؟ يقول والتر ستيس: «ليس التصوف أحيانا سوى هروب من الحياة، وواجباتها، ومسؤولياتها. ويقال إن المتصوف يركن إلى الإثارة الخاصة التي يجدها في نعيمه، فيدير

---

(١) انظر: لوك وبريس، ص١٢

ظهره للعالم، وينسى أحزانه الخاصة، ويتجاوز حالته إلى نسيان كل احتياجات الإنسانية وأحزانها. باختصار، تصبح حياته حياة أنانية بالضرورة.»[١] ولذلك لم يشأ أولئك العظماء أن تكون عزلتهم عزلة مؤبدة، بل كانوا مراوحين في عزلتهم، خشية الوقوع في مغبة الأنانية، ورغبةً في إطعام الناس من فاكهة عزلتهم الروحية.

ليس الزهد عزلة بالضرورة. الزهد هو تنقية الذات من شهواتها ونزواتها وكل علائقها، وصولا بها إلى حالة الصفاء القصوى، التي تمهد لخوض تجربة روحية خاصة. هو ارتفاع النفس المريدة عن دنو ملموس إلى علو لا محسوس، أو ربما العكس. يمثّل الزهد مقام التخلي، ويقابله في البوذية مبدأ الخلو، أو الفراغ. وقد جاء في مواقف النفري: «عبدي كل عبدي هو عبدي الفارغ من سواي.»[٢] والزهد مقام من مقامات التصوف الإسلامي وليس حالا من أحواله. قال القشيري[٣]: «الأحوال مواهب، والمقامات مكاسب.» أي إنك تستطيع بلوغ الزهد بمحض اجتهادك؛ لأنه مقام لا حال، والحال لا يمكن بلوغه إلا بإرادة عليا.

ولم يُعرف مصطلح التصوف عربيًا حتى نهاية القرن الثاني الهجري[٤]، وسواء أكان اشتقاق لفظة صوفي من الصفاء، أم من لبس الصوف، فقد كان

---

(١) والتر ستيس، تعاليم المتصوفة، تر خالد الغنامي، دار الثقافة والسياحة (كلمة)، ٢٠١٩، ص٤٩-٥٠

(٢) النفري، ص١٠٨

(٣) أبو القاسم القشيري، الرسالة القشيرية، تح عبدالحليم محمود ومحمد الشريف، مطابع مؤسسة جار الشعب، ١٩٨٩، ص١٣٣

(٤) القشيري، ص٤٣

سلوك الزهد ومجاهدة النفس شائعا بصورته الفطرية منذ زمن الصحابة، وخصوصا بين أهل الصفّة منهم. وقد درج التابعيّ الحسن البصري (ت ١١٠هـ)، وتلميذاه محمد بن واسع (ت ١٢٣هـ) ومالك بن دينار (ت ١٣١هـ)، على خطى أبي ذر الغفاري، وسلمان الفارسي، وحذيفة بن اليمان، بل وزادوا عليهم في رياضة النفس، وبالغوا في حرمانها، حتى إنك لتجد مالك بن دينار يشتهي اللحم ولا يذوقه عشرين عاما، ويشتهي رطب التمر ولا يقربه أربعين عاما.[١]

هكذا كانوا يفهمون الزهد، حرمانًا لا نهاية له. وكان من أبلغ زهدهم، زهدُهم في المستحبات، لئلا تشغلهم عن التأمل والمراقبة. قيل لبشر الحافي (ت ٢٢٧هـ): «لم لا تتزوج وتخرج عن مخالفة السنة، فقال: إني مشغول بالفرض عن السنة. يعني بالفرض مجاهدة النفس وتصفيتها من الأخلاق الرديئة.»[٢] ومر معروف الكرخي (ت ٢٠٠هـ) بسقّاء يقول: رحم الله من شرب، فتقدم فشرب، فقيل له: أما كنت صائما؟ قال: بلى، ولكني رجوت دعاءه.»[٣] لقد تنازل الكرخي عن أداء النافلة، في سبيل التعرض لرحمة الله بفضل دعاء سقاء عابر. في ذلك النهار، لم يتقرب الكرخي إلى الله عبر الصيام، بل عبر الاتصال به من خلال هذا الإنسان الفقير.

في هذه الأثناء، كان محاربو الساموراي في اليابان متعطشين لفلسفة يستمدون منها شجاعتهم وصبرهم وانضباطهم، حتى تلقفوا الزن في القرن

---

(١) فريد الدين العطار، تذكرة الأولياء، تح محمد أديب الجادر، ٢٠٠٨، ص٧٤-٧٥

(٢) عبدالوهاب الشعراني، لواقح الأنوار في طبقات الخيار، ج١، ص٩٦

(٣) أبو نعيم الأصفهاني، حلية الأولياء وطبقات الأصفياء، ج٨، ص٣٦٥

الثاني عشر الميلادي. وقد اتخذ الساموراي زهرة الكرز شعارا لهم، «وذلك لما ترمز إليه من سرعة زوال الحياة، فهي هشة لدرجة أنها تتلاشى قبل أن تذبل، وتضمحل في أوج شبابها ومجدها.»[1] ويذكّرنا إقبال محارب الساموراي على الموت، وعدم اكتراثه بالحياة الفانية، بسكينة الحسين بن منصور الحلاج (ت ٣٠٩هـ) في إقباله على مقتله، حتى إنه جلد ألف سوط فلم يتأوّه.[2]

عرفنا إذن أن زهد المتصوف، هو إفراغ النفس من مطامحها، والتقلل من الرغبات والنوافل، وهو العزلة المُراوِحة، وعدم التشبث بالحياة.

ثانيا: التأمل

قال أبو بكر الشبلي (ت ٣٣٤هـ): «دخلت على النوريّ (ت ٢٩٥هـ) وهو في المراقبة، ولا تتحرك عليه شعرة، فقلت: من علمك هذه المراقبة؟ قال: تعلّمتُ من السنَّوْر، فإنه يترقب الفأرة بحيث لا تتحرك عليه شعرة، بل هو أسكن مني بكثير.»[3] ومقام المراقبة في التصوف الإسلامي يقابله التأمل في الزن. وما الزن سوى التأمل والاستغراق؟ هذا هو أصل معناه. إن التأمل سبب من أسباب الطمأنينة، وهو في ذات الوقت نتيجة لها. ليست السكينة ممكنة بلا تأمل. كما أن التأمل ليس ممكنا بلا سكينة.

ولكن ما الذي يجعل ناسكا فاضلا كأبي الحسين النوري مضطرا

---

(١) لوك وبريس، ص٨٦

(٢) ابن خلكان، م٢، ص١٤٥

(٣) العطار، ص٤٧٠

لمحاكاة قطة؟ هل المراقبة سمة غير فطرية لنحتاج إلى من يعلمنا إياها؟ ثم كيف نتعلم المراقبة عن طريق المراقبة ابتداءً؟ وإذا كانت القطة ساكنة تراقب فأرا وتتحين الفرصة للانقضاض عليه والتهامه، فما الذي يراقبه المتصوف ويود الظفر به؟ إنه لا يراقب شيئا سوى اللحظة العابرة، ويحاول أن يعض عليها بنواجذه ما أمكنه ذلك. التأمل العميق ليس غيابا بالضرورة، بل هو شدة الانتباه واليقظة. أن تكون حاضرا هنا والآن، لا عالقا في الماضي، ولا حالما بالمستقبل. وكما يقول المتصوفة: «الصوفي ابن وقته.»[1]

وقد يكون التأمل تأملا ظاهريا، عبر تسريح الجوارح في فضاء الحس، لتتشرب الكون وما فيه من الكائنات. وهذا ما يسميه والتر ستيس بالتصوف الانبساطي. وقد يكون التأمل عبر الجارحة الباطنة، رؤيةً بعين القلب، ويسميه ستيس بالتصوف الانطوائي.[2] كانت رابعة العدوية (ت ١٨٠هـ) في دارها ذات ربيع فقالت لها الخادمة: «اطلعي من البيت يا سيدتي، وانظري إلى صنع الله. قالت: ادخلي إلى البيت وانظري إلى الصانع، شغلتني مشاهدة الصانع عن مشاهدة الصنع.»[3]

يشبّه اليابانيون البخور بالوجود البشري في هشاشته وزواله، ويصفون عملية الشم بالإنصات، فهم لا يكتفون بالاستمتاع برائحة البخور فحسب، بل ويحاولون تمييز عناصره المكونة له.[4] أما جلسات ارتشاف الشاي الأخضر في اليابان، فذات تقاليد خاصة في إعداده، وتقديمه، وارتشافه، واستنشاق رائحته،

---

(١) القشيري، ص١٣١

(٢) ستيس، ص٣١-٣٥

(٣) العطار، ص١٠٧

(٤) لوك وبريس، ص٩٢-٩٣

وتأمل جماليات الفناجين الخزفية التي يُقدّم فيها. كل ذلك بهدف الوصول إلى حالة من الصفاء والانقطاع التأملي عبر تشغيل الحواس عن آخرها.

وتهتم مدرسة رنزاي للزن الياباني بعيش التجربة التأملية عمليا عبر لعبتين لغويتين هما الكوان والموندو. والكوان هي عبارة صادمة، صيغت على صورة مفارقة عبثية هدفها تقويض المنطق وإضاعة المعنى. ومن خلال الحث على ممارسة الكوان، يدرّب الشيخ مريده على الشك، وعلى تجاوز عاداته الفكرية النسقية. ومن الأمثلة على ألغاز الكوان هذه العبارات الثلاث:

«ما الصوت الذي يُحْدثه التصفيق بيد واحدة؟»

«كيف كان وجهك قبل ولادة والديك؟»

«فتاة تعبر الجسر، ما اسم أختها الكبرى؟»[١]

أما مدرسة سوطو للزن الياباني فتقوم على ممارستين هما: لقاء الشيخ والمريد على انفراد، وممارسة الزازن، وهي الجلوس للتأمل بصمت، مع ضبط التنفس، بما يشبه رياضة اليوغا. إذن، «مدرسة سوطو هي مدرسة التأمل الصامت. بينما مدرسة رنزاي هي مدرسة التأمل بالكلمات.»[٢]

للصمت في الإسلام مكانته الأثيرة أيضا، فالكلام يعرّض المرء للزلل والفضول الذي لا طائل منه. وجاء في الرسالة القشيرية، أن أبا بكر الصديق كان يحمل في فيه حجرًا ليقلّ كلامه.[٣] وربما يُفسّر أشهرُ أقوال النفري

---

(١) لوك وبريس، ص٤٥-٤٧

(٢) نفسه، ص٥٤

(٣) القشيري، ص٢٢٩

(ت ٣٥٤هـ): «كلما اتسعت الرؤية ضاقت العبارة»[1] مقولة أبي علي الروذباري (ت ٣٢٢هـ): «علمُنا هذا إشارة، فإذا صار عبارة خفيَ.»[2] فالتأمل الصوفي قائم على عيش التجربة لا الحديث عنها. أو الحديث عنها بما قل ودل.

لا ينبغي أن يُفهم من ذلك أن الكلام محرم على المتصوفة. لا بد من الكلام طبعا، كما لا بد من الطعام والنوم، ولكن بأقل مقدار ممكن. قال السري السقطي (ت ٢٥٣هـ) يصف رفاقه المتصوفة: «أكلُهم أكل المرضى، ونومهم نوم الغرقى، وكلامهم كلام الخرقى.»[3] ليس على المتصوف إذن أن يزهد في الكلمات فحسب، بل وأن يعي تمام خطورتها. قال بشر الحافي: «إذا أعجبك الكلام فاصمت، وإذا أعجبك الصمت فتكلم.»[4]

عرفنا إذن أن تأمل المتصوف، هو سكينة القلب والعقل، وتوثب الحواس، وهو الاستعداد الدائم لالتقاط اللحظة الآنية، وتقديرها، وقد يكون التأمل عبر الصمت، أو عبر الكلمات القليلة.

ثالثا: الوجد

الوجد هو حالة استغراق وجداني تعقب حالة الفراغ القصوى الناجمة عن رياضتي الزهد والتأمل. قالوا: «وهو سمع القلوب وبصرها.»[5] فالوجد

---

(١) النفري، ص٥١

(٢) أبو نصر السرّاج، اللمَع، تح عبدالحليم محمود وطه سرور، دار الكتب الحديثة بمصر، ١٩٦٠، ص٤١٤

(٣) أبو بكر الكلاباذي، التعرف لمذهب أهل التصوف، مكتبة الخانجي، ١٩٩٣، ص٦

(٤) القشيري، ص٢٢٨

(٥) الكلاباذي، ص٨٢

إذن داخل في التحلي الذي يعقب مقام التخلي. ولأن التصوف حالة وجْد بالضرورة، فهو أقرب إلى التجربة الذوقية منه إلى التنظير، وأقرب إلى القلب منه إلى العقل، ولذلك يصعب شرح مبادئ التصوف ونقل تعاليمه، وهذا ما جعل المتصوفة يميلون إلى الصمت والإصغاء أكثر من الكلام. ومما يُؤثر عن أبي بكر الشبلي قوله:

إذا طالبوني بعلم الورقْ برزتُ عليهم بعلم الخرَق[1]

وكانت مبادئ التصوف الإسلامي تؤخذ مشافهة من صدور الرجال، حتى القرن الثالث الهجري، حين بدأ تدوينها على أيدي الجنيد والنوريّ والخرّاز وغيرهم.[2] ولن تجد للزن، أو حتى للبوذية كتبا مقدسة، فقد فضل البوذيون التخلي عن الدراسات النظرية لصالح التجربة المباشرة؛ ولذلك هم ينعتون الكتب بالكلمات الميتة. ولن ندرك مواجد الزن، نحن القادمون من خارجه، حتى نرصد تجلياته في الفنون اليابانية، كفنون القتال، وفن الطبخ، والبستنة، وتنسيق الزهور، وطقوس الاستمتاع بالشاي والبخور، وفن الخط، والمسرح، وليس أخيرا، الهايكو.

وإذا كان الوجد مزيجا من الحب والحزن تارة، ومن الحب والفرح تارة أخرى، فإن التصوف الإسلامي حب يغلب عليه الحزن، بينما تصوف الزن حب يغلب عليه الفرح. إنك لا تكاد تجد متصوف زنّ يبكي، ولا تكاد تجد متصوفا إسلاميا يضحك. الراهب الياباني ساخر بطبعه، ولا يمانع ممازحة مريديه والقهقهة معهم.[3] وفي المقابل، سمعتْ رابعة العدوية رجلا يقول:

---

(١) جمال الدين بن الجوزي، تلبيس إبليس، دار القلم، ١٤٠٣هـ، ص٣١١

(٢) الكلاباذي، ص١١

(٣) لوك وبريس، ص١١٤

«واحزناه! فقالت: قل: واقلّة حزناه، لو كنت محزونا لما تهيأ لك أن تتنفس.»[1]

وقد امتاز الزن فعلا، عن التصوف الإسلامي، بروح الدعابة والهزل، واللعب على المفارقة اللامنطقية في تمارينهم اللغوية، وفي نصوص هكاتهم، ما يجعل التجربة الصوفية اليابانية أقل تطرفا وجدانيا، وأكثر قدرة على الموضوعية. كما امتاز التصوف الإسلامي عن نظيره الياباني بالسماع، وهو طقس من التأمل الصوتي الصاخب والمضطرب، يتخذه السالكون من أجل بلوغ حالة الوجد، وهو نقيض للتأمل الصامت لدى أهل الزن.

وينفرد التصوف الإسلامي عن الزن أيضا، باتخاذ الوجد العاطفي، والتغزل بالأنثى والخمرة، وسيلة تعبيرية عن الوجد الصوفي، على غرار ما درجت عليه أشعار ابن عربي وابن الفارض وجلال الدين الرومي. ويعيد أبو الوفا التفتازاني الفضل في شيوع مفهوم الحب بين المتصوفة إلى رابعة العدوية، قائلا: «مثّلت رابعة العدوية في القرن الثاني الهجري تيار الزهد القائم على أساس حب الله تعالى، على حين كان الحسن البصري أبرز من مثل الزهد القائم على أساس الخوف من الله.»[2]

وإذا كان متصوفتنا يتواجدون بالسماع، وبأشعار الحب، فربما تواجد متصوفة الأرخبيل الياباني عبر ممارسة فنونهم القائمة على إيقاظ الحواس وإرهافها. يمكن القول إذن، إن وجْد الزن الياباني أقرب إلى الاستشعار منه

---

(١) القشيري، ص٢٥٥

(٢) أبو الوفا التفتازاني، مدخل إلى التصوف الإسلامي، دار الثقافة للنشر والتوزيع، ١٩٧٩، ص٨٩

إلى الشعور. وللنفّري قول في العبارة، ألطف من قوله السابق: «إذا جئتني فألق العبارة وراء ظهرك، وألق المعنى وراء العبارة، وألق الوجد وراء المعنى.»[1] وكأنه يقول: ائتني مجردا من كل شيء. لا تأتني بعبارة، ولا معنى، ولا وجد. وقد بلغ النفري بهذا القول غاية الزهد وغاية التأمل وغاية الوجد، كأبلغ ما يكون عليه متصوفة الزن وهكاته.

عرفنا إذن، أن وجد المتصوف، تجربة ذوقية، وعاطفة خفية، قد تكون حزنا أو بهجة، لا يمكن التصريح بها بشكل مباشر، وإنما تتجلى في ما يصدر عن الواجد من سلوك طقوسي، أو ممارسات فنية.

رابعا: الفناء

إن مقامات الزهد والتأمل والوجد، كلها مقدمات تستحث حال الفناء. والفناء هو التجلي الذي يعقب التخلي والتحلي. أو هو تلاشي الذات في الوجود المطلق. أو هو لحظة خاطفة، من ذهاب الوعي بالأنا، وامحاء صفة النفس. قال القشيري: «وإذا قيل فنيَ عن نفسه وعن الخلق، فنفسه موجودة، والخلق موجودون، ولكنه لا علم له بهم ولا لهم به.»[2] وقد يُسمّى الفناء في التصوف الإسلامي جَذْبةً، أو انخطافا، أو إشراقًا، أو أُنسًا، أو سُكرًا، أو كشفًا، أو وحدةً، أو شُهودا. أما في البوذية فيسمى الفناء يقظةً، وصحوةً، واستنارةً، ونيرفانا. وفي الزن تحديدا يسمى الفناء **ساتوري**.

الفناء إذن حالة ذهول واندهاش، كحالة نسوة المدينة حين أكْبرن يوسف فقطّعن أيديهن. وقد تؤدي الدهشة إلى السكر، وقد يؤدي السكر إلى الشطح.

---

(١) النفري، ص٩٢

(٢) القشيري، ص٣٧

ومن أشهر شطحات المتصوفة عندنا قول أبي يزيد البسطامي: «سبحاني ما أعظم شاني.» وقول الحلاج: «ما في الجبة إلا الله.» قال التفتازاني: «وإذا كان الفناء قد أدى بالبسطامي إلى القول بالاتحاد، فإنه قد أدى بصوفي آخر هو الحلاج إلى القول بالحلول.»[١] وقد نافح نيكلسون عن البسطامي والحلاج، معتبرا الوحدة التي يقولان بها وحدة شهود لا وحدة وجود.[٢]

ومهما كان المصطلح، فإن مفهوم الوحدة هذا، من المفاهيم الصوفية الشائكة والمعقدة، والتي أدت إلى اتهام معتنقيه بالإلحاد. ولكنه مفهوم جوهري، يتشاطره التصوف العالمي بجميع مدارسه ومشاربه. يقول والتر ستيس: «إن السمة المركزية الأهم التي تتوافق عليها كل التجارب الصوفية مكتملة النضج، أن كل تلك التجارب تتعلق بإدراك وحدة مطلقة غير محسوسة في كل الأشياء؛ اتحاد أو واحدية لا تستطيع الحواس أو العقل اختراقها.»[٣]

المتصوف الإسلامي الفاني يرى الله في كل شيء. ويرى البوذيُّ الفاني كلَّ شيء في كل شيء. وثمة في كلا الحالين، وحدةٌ ما تذيب الوجود كله في بوتقة واحدة. ومن الطرافة بمكان، أن يتحول السالك حين يفنى، إلى مريد منزوع الإرادة. يقول القشيري: «من لم يتجرد عن إرادته لا يكون مريدا.»[٤] عند الفناء، لا يعود الفاني يريد شيئا، لأنه سابح في مشيئة غير مشيئته. قيل لرابعة العدوية: «بأي شيء أنت مشغولة؟ قالت: آكل خبز هذا العالم، وأشتغل

---

(١) التفتازاني، ص١٢٣

(٢) نيكلسون، ص١٣١

(٣) ستيس، ص٣٠

(٤) القشيري، ص٣٥٠

بشغل هذا العالم.»[١] ويعرّف بو تشانغ الزن بطريقة مشابهة، فيقول: «عندما تجوع، كُلْ. عندما تتعب، نَمْ.»[٢]

تعلمنا رابعة، وبوتشانغ، كيفية التصرف ببداهة في لحظة الفناء والانخطاف. ليس عليك أن تفعل سوى ما تمليه عليك اللحظة، هكذا وبكل بساطة. ليس عليك إجهاد التفكير، ولا التردد بين قرارين. يقول يون مين: «في أثناء المشي، فقط امش، وفي أثناء الجلوس، فقط اجلس. المهم ألا تتذبذب بينهما.»[٣] أي، كن بديهيا في لا بديهيتك.

وحين يفنى المريد، فإنه لا يعقل شيئا. هذا ما يجعل الأشياء تلتبس عليه. وتداخُل الذوات هذا، هو ما يُسكره ويجعله يهذي بغريب الكلام ويشطح. يتحول وعي المتصوف بذاته إلى محض نور، أو مجرد رائحة. يقول الفيلسوف الألماني المتصوف يعقوب بوهمه: «في هذا النور، رأيت نفسي خلال كل الأشياء، وخلال كل المخلوقات، فعرفتُ الله في العشب والنبات.»[٤] وجاء في مواقف النفري: «إنك في كل شيء، كرائحة الثوب في الثوب.»[٥]

إن تلاشي الإدراك الرياضي للأشياء، يقود إلى الانسلاخ عن التعبيرات المألوفة عنها. تنم هذه التعابير، التي قد نظنها لأول وهلة ساذجة، لكونها تصويرا تجريديا غير واقعي، عن حدسٍ عال وفراسة منقطعة النظير. عندما

---

(١) العطار، ص١٠٤

(٢) واتس، ص١٣٢

(٣) نفسه، ص١٧١

(٤) ستيس، ص٣٤

(٥) النفري، ص٧٨

سئل تونغ شان: ما هو بوذا؟ أجاب: «ثلاثة أرطال من الكتان»[1] إنها إجابة تقوم على الحدس، بمقدار ما تقوم على المراوغة وتضييع المعنى. وللحدس في عالم الزن دور تعبيري وكشفي هام، كما للفراسة في عالم التصوف الإسلامي، وكلاهما داخل في بداهة الفناء.

عرفنا إذن أن فناء المتصوف، هو ذوبانه في جزيئات الكون، وتلاشي ذاتيته، واستسلامه لتلقائية اللحظة، وبداهتها، وثقته بالحدس والفراسة.

خامسا: الرضا

الرضا هو مصب النهر، وغاية التصوف الأسمى. فبالرضا تتحقق كل السمات الأربع السابقة. قال الجنيد البغدادي (ت ٢٩٨هـ): «الرضا رفْعُ الاختيار.»[2] وإذا رُفع الاختيار، زُهِدَ في كل شيء، ولم يُتشاغل بالرغبات عن التأمل، ولم يكن حينها بد من الوجد، أو مفر من الفناء. الرضا هو فقدان الأنا، وذهاب الشهوات، وموت الآراء. ليس ثم في الرضا ما يُمدح أو يُهجى، وليس ثم ما يُخشى أو يُرجى.

وحسب قاسم غني: «يعتقد الصوفية أن المراد بالآية ﴿رَّضِيَ ٱللَّهُ عَنۡهُمۡ وَرَضُواْ عَنۡهُۚ﴾[3]، هو الصوفي الكامل الواقع في مقام الرضا، حتى إنه لا يفتح فاه بالدعاء عند حلول البلاء، لأن الطلب من الله بتغيير القضاء يخالف الرضا.»[4] وقد اختلف المتصوفة في الرضا هل هو حال أم مقام، فجعله

---

(١) واتس، ص١٦٠

(٢) القشيري، ص٣٤١

(٣) سورة التوبة، آية ١٠٠

(٤) قاسم غني، تاريخ التصوف في الإسلام، تر صادق نشأت، دار نينوى، ٢٠١٧، ص٣٤٣

العراقيـون حالا من المواهب، وجعله الخراسـانيون مقاما من المكاسـب.[1] وكان سفيان الثوري (ت ١٦١هـ) عند رابعة العدوية يومًا، فقال: «اللهم ارض عني، فقالت له: أما تستحي أن تطلب رضا من لست عنه براض؟[2]

يتمتـع الـزن، بفضـل طاقـة الرضا الفياضـة، بقدرة اسـتثنائية علـى تقدير الأشـياء الصغيرة والعابـرة. ينهل الزن من مبدئي **وابي وسـابي**، اللذين يَعنيان علـى الترتيب: الرضا بالقليل، والامتنـان للنقص. من الوارد أن يُمضي متأمل الزن يومه في مراقبة حشـرة، أو ورقة شـجر تلهو بها الريح. تلك الحشـرة قد تكـون مريضـة، وتلك الورقـة قد تكون مكسـورة، ولكن ذلك لـن يحول بين المتأمل ورؤية الجمال الكامن فيهما.

لقد اسـتطاع اليابانيون، تحقيق الاسـتنارة في شـؤونهم اليومية، والتعبير عنهـا بمباشـرة تامة وموضوعيـة كاملة عبر فن الهايكـو، وفنون الزن الأخرى، خارج أسوار المعبد البوذي. يقول الفيلسوف الإنجليزي آلان واتس في كتابه طريـق الزن: «الزن هي رؤية الحقيقة مباشـرة علـى هكذائيتها. أي رؤية العالـم كما هو ملموس.»[3] والهكذائية، حسب مترجم الكتاب خالد الغنامي، «تشير إلى العالم الذي نعيش فيه كما هو تماما، على ما هو عليه، عندما يكون شـيئا فعليا ملموسا، غير مختوم وغير مقسّم.»[4] هذا يعني أن نحتفل بالعالم ونقبله هكـذا بـكل مـا فيـه من هفـوات وعيـوب ونقائـص، دون أن نحـاول تصنيفه، والحكم عليه. أي أن نكون راضين عنه، ولطيفين معه.

---

(١) القشيري، ص٣٣٨

(٢) الكلاباذي، ص٧٣

(٣) واتس، ص١٩٠

(٤) نفسه، ص١٥

وإذا كان الرضا عند متصوف الزن يتحقق عبر الشك في الأشياء، والوقوف على حياد منها، وعدم التمسك برأي قاطع حيالها، فإن الرضا يتحقق عند المتصوف الإسلامي عبر شيء من اليقين والمعرفة. هذا ما يؤكده كتاب الغزالي كيمياء السعادة. ومع ذلك، فهو رضا يشي بالهايكو، ويعد به. يقول قاسم غني: «إن التفاؤل وانبساط الخاطر وانشراح الصدر وخلو القلب من الحرص والحسد وعلو همة العارفين وسمو طباعهم وحرية ضمائرهم الغالبة على كلام أكابرهم. كل هذه الصفات التي مر ذكرها، نشأت عن صفة الرضا.»[1]

عرفنا إذن أن رضا المتصوف، هو قبول العالم بهكذائيته، والفرح بالقليل، وبغير المكتمل، وممارسة شك الحياد تارة، وثقة اليقين تارة أخرى، من أجل الوصول إلى سعادة ما.

والآن، وقد بحثنا باستفاضة أبرز مقامات وأحوال التصوف الإسلامي المتقاطعة مع تصوف الزن، سنبحث في مقالة مستقلة، التجليات الممكنة لهذه المقامات والأحوال في تجربة كتابة الهايكو العربي.

---

(١) غني، ص٣٤٤

٩

الهايكو العربي متصوّفا

حين ننظر إلى سمات التصوف الخمس الكبرى كما ذُكرت في المقالة السابقة، ونحاول مطابقتها مع تجارب هكاة اليابان الخمسة الكبار، ربما نجد أن سانتوكا من بينهم هو الأكثر زهدا، وشيكي هو الأكثر تأملا، وإيسا هو الأكثر وجدا، وباشو هو الأكثر فناء، وبوسون هو الأكثر رضا وهكذائية. لا شك أنهم جميعا يشتركون في جميع السمات بنسب متفاوتة، وتبقى لكل فرد منهم سمة غالبة عليه، تَسِمُ هكاءه باسمه.

يمكن للهايكو العربي أن يولد من رحم الزهد، متى ما شاء الهكاة العرب أن يتقشفوا من اللغة المرصعة بالبديع والبلاغة والمجاز، ومتى ما غلّبوا الصمت على الكلام، فالزهد ليس في قلة تنوع الطعام على المائدة فقط، بل وفي قلة كميته أيضا. إن تقليل الكلمات، وتجريدها من زينة الاستعارة والكناية والتورية والجناس والقافية وهلم جرا، ليس بالأمر الهين، ولا بد لبلوغه من دُربة وصبر، على طريقة الزهاد الأوائل. يقول بليث: «الهايكو فن زاهد، وزهد فنان.»[1] هذا الفن القائم على المبالغة في البساطة إلى درجة السذاجة، وعلى التقشف إلى درجة الفقر، هو فن متخفف من الدلالة، غير مبال بتعريف الأشياء؛ ولهذا فإن الهايكو يبدو لأول وهلة قصيدة مبتورة وغير

(1) Blyth, A History of Haiku, v1, p1

مكتملة، لأنها مشرعة على معنى غير محدد، للقارئ أن يتمها كيف ما شاء. قال النفري: «إذا تعرفت إليك بلا عبارة خاطبك الحجر والمدر.»[1] وسئل الجنيد البغدادي: «ما الزهد؟ فقال: خلو اليد من ملك الدنيا، وخلو القلب من الطمع.»[2] وإذا شئنا تحوير عبارة الجنيد، قلنا: إن زهد الهايكو هو خلو اللفظ من زخرف البديع، وخلو المعنى من آفة الدلالة.

ويمكن للهايكو العربي أن يولد مراقبا متأملا، متى ما استطعنا تقليد قطة النوري في تمام سكينتها وتيقظها لفأرة الزمن العابر. نحتاج، لكي نراقب الأشياء، إلى طمأنينة العقل والقلب، وخلوهما من شواغل الحياة، والعزلة هدية مقام الزهد لمقام التأمل. على المتأمل أن يكون صديق جوارحه، أن يدللها ويصغي إليها؛ لكي يجعلها تصغي إلى الكون من أجله، وعندها يمكن تحويل أي تجربة حسية عادية إلى نص هايكو نادر. يغلب على الهايكو أن يأتي بصيغة المضارع؛ لأنه توثيق للحظة الآنية، ويحسُن بالهاكي المتأمل أحيانا، أن ينشد المفارقة بين شيئين محسوسين، وأن يحتفل بلامنطقية الأشياء. والتأمل مرادف لتجويد الكتابة وتقليب احتمالات الصياغة الممكنة للنص. يقول عضيمة: «الحذف، والإضافة، والتنقيح، وتغيير الكلمات، والتدريب، والتمرين، هي أشياء أساسية في الوصول إلى هايكو متقن وجميل.»[3] ليس الهايكو شعرًا مرتجلا، بل يخضع للصقل والتشذيب. وإذا أردنا تعلم الإصغاء من الحيوانات، فليست قطة النوري، بأرهف حساسية من ذئب ذي الرمة:

---

(١) النفري، ص٩١

(٢) غني، ص٣٠١

(٣) عضيمة، ص٢٠

يخُبُّ ويستنْشي وإن تـأتِ نبـأةٌ   على سمْعهِ يُنصتْ لها ثـمَّ يَمْثُلِ[1]

وإذا اختـار الهايكـو العربي أن يكون ذا وجـد وعاطفة، فعلى العاطفة أن تكـون خفيـة ومُذابـة، لا فجة ومباشـرة. الهايكو عاطفة تشـعر بهـا ولا تراها، عاطفة معتقة في جرار الكلمات، ومنتشـرة كالعطر في فضاء الصورة. لا بأس بقليل من الحزن، ولا غضاضة في شيء من السخرية، على أن لا يكون الحزن والسـخرية لعبتيـن مكشـوفتين، وإن كانـت روح الهايكـو أقـرب إلـى الفـرح الخفيـف، والسـلام البهيـج، منها إلى الحـزن والكآبة. إنّ وجْـدَ الهايكو وجْدٌ سـاذج وطفولي، ضبابي وغير فاقع. لا ينبغي للهاكي التشـوق إلى الأنثى، ولا البكاء من الألم، ولا التنديد بالحروب، ولا التطرق إلى أي جانب من جوانب المعاناة البشرية، فالهايكو ليس أدبا رومانسيا.

وبعـد الزهـد والتأمل والوجد، يمكن للهاكي العربي أن يجرب الفناء في الوجود والموجودات، والتخلي عن أناه المتضخمة. أن يجرب عدم الحديث بضميـر المتكلـم، وعدم إطلاق أحكام من قبيل: هـذا جميل، وأنا حزين، فلا قيمـة للآراء الشـخصية فـي الهايكو، وهذا ما يسـمى بالموضوعيـة. أن تكون موضوعيـا، يعني أن تصـوّر الموضوع دون تعليق، دون أن تقحم وجهة نظرك في المشـهد. وإذا كانت الطبيعة هي المخرج السـينمائي، فأنت مجرد مصور فـي الكواليـس. إن اللجـوء إلى الطبيعة، من أنجع وسـائل الهايكـو للفناء في فضاء الكون، باعتباره سـباحة في المطلق وعودة إلى الجذور. والفناء يشـجع الحـدس، والتعبيـر عن الأشـياء بأقل مـا يمكن من وعي رياضـي وواقعي. إن لحظـة الهايكـو إذن، هي لحظـة نيرفانا جمالية يتحد فيها الشـاعر مع الطبيعة.

---

(١) ديوان ذي الرمة، ص١٤٨٩

ولذلك فإن دهشة الهايكو ليست دهشة لغوية، بل دهشة نيرفانية تقوم على عمق التجربة الوجودية. هي لحظة اتحاد لا أناني مع الحياة.

وإذا بلغ الهايكو مرتبة الفناء، فلا بد له من الرضا، وهو انعدام الشعور بالسخط، أو التقزز. أن ترضى، يعني أن لا تطمع، ولا تجزع، وأن يلبسك الرضا من الداخل ومن الخارج. الرضا نوع من القناعة، وتقدير العيوب والأخطاء. على الهاكي أن يشحذ هكذائيته، وأن يحتفل بالأشياء القليلة وغير المكتملة. أن يجرب الشك عبر التساؤل عن كينونة الأشياء تارة، واليقين، عبر توثيقها توثيقا مجردا تارة أخرى، دون أن يعترض على شيء. وإذا كان الرضا يقتضي الإخلاص والصدق وعدم المداهنة والمراوغة، فإن الهايكو في صميمه، لا يحمل هما أخلاقيا، ولا يجهر بالدعوة إلى مكارم الأخلاق، وعلينا ألا نحمّله فوق ما يحتمل.

كتب جمال مصطفى مقالا سمّاه **مسبحة الهايكو**[1]، جمع فيه ثلاثا وثلاثين خرزة، تشكل توجيهات عامة للهكاة المبتدئين، بالاستفادة من مقالات الشاعرة الأمريكية جين ريشهولد. وفي اختيار جمال مصطفى للمسبحة، إشارة ذكية إلى الهايكو بوصفه ممارسة صوفية. ولعلنا نختار من مسبحته بعض الخرزات نختتم بها هذه المقالة:

- «الكلمة التي يومض بعدها ضوء الهايكو في مخيلة القارئ يجب أن تتأخر إلى نهاية السطر الثالث، إذ يكتمل الهايكو بها. فإذا جاءت بعدها كلمة، فهي زائدة بالتأكيد، ولا ضرورة لها.»

---

(١) جمال مصطفى، مسبحة الهايكو، الناقد العراقي، ٢٠١٨

- «تجنب اللغة المجازية والتشبيهات والزخارف الشعرية، فالزورق في الهايكو زورق حقيقي وليس (زورق ضوء)، والزهرة زهرة حقيقية وليست (زهرة الأمل)، وقس على ذلك.»
- «حاول أن يكون الهايكو الذي تكتبه سهلا وبسيطا من الخارج، ومنطويا على معنى عميق تحت السطح.»
- «حاول أن تستعمل القليل القليل من حروف الجر والضمائر، وإذا استطعت حذفها كليا فافعل، لأن الحذف يزيد من رشاقة الهايكو.»
- «تذكر دائما أن الهايكو قصيدة من ذوات الفلقتين، وهذا يتطلب أن يكون هناك كسر في جريان السياق يحسه القارئ حين يقرأ الهايكو، بمعنى أن ينكسر التسلسل المنطقي والطبيعي لسياق التعبير، كأن هناك (فجوة - مسافة توتر) بين طرفي الهايكو.»
- «استخدم الفعل المضارع، أو ما يشير إلى الزمن الحاضر، أو الديمومة، فالمضارع يوحي بطراوة التجربة وأهميتها.»
- «الهايكو دائما أريحي حتى وهو حزين، وبعض نماذجه ينطوي على فكاهة جميلة، وهذا نابع ليس من فلسفة مبدعيها الأوائل فقط كما يظن البعض، بل من كون الهايكو يعتمد على المفارقة.»

الفصل الثاني

مشكاة الطبيعة

١٠

رحلة العودة إلى الطبيعة

لنفترض، على سبيل الخيال، أن ابن قتيبة الدينوري كان معاصرا لذي الرمة، وأنهما التقيا في الكوفة ذات خريف، عند وقوع مطر الوسمي، فدعا ذو الرمة ابن قتيبة إلى نزهة برية في رمال الصمّان، رفقة صيّاد تميمي من بني عمومته. وبينما جلس الثلاثة يتجاذبون أطراف الحديث، ويشربون لبن الإبل عند مجرى أحد السيول، أخذ السحاب يُبرق ويُرعد مؤذنا بمزيد من المطر. لا شك في أن وجه ذي الرمة البدوي سيتهلل فرَحا بانهمار قطرات الماء على روحه المجدبة، في حين سيُهرع ابن قتيبة إلى أقرب شجرة ظليلة، خوفا من أن يفسد الماء أناقة ثيابه البغدادية، أو يُسيل مداد أوراقه التي أحضرها معه لتدوين الملاحظات. أما رفيقهما الصياد فلن يحمل غير هم واحد، هو إيجاد حيلة لإشعال النار من حطب مبلل.

وبينما ذو الرمة يتغنى بالمطر، ويدعو لديار حبيبته مية بالسقيا، يدوّن ابن قتيبة النوء الذي وقع فيه ذلك المطر، وصِفة السحاب الذي جاء به، ويجعل أبيات ذي الرمة، التي سمعها توا، شاهدا على ما كتب، ثم يسأل الصياد عن أسجاع بعض الأنواء التي لا يعرفها. الآن، سيلتفت الجميع فجأة إلى ثور مهًا نافر من المطر والريح الباردة، ليربض تحت شجرة أرطى وحيدة فوق التل، محتميا بأغصانها المتدلية. حينها، سيهب الثلاثة لمراقبة هذا الوحش البري الهائل، كل واحد منهم بمنظور مختلف عن منظور صاحبيه.

فأما ابن قتيبة، فسيغمس ريشته في الدواة فورا، ليصف سلوك ثور المها الخائف، وكيف يفحص بأظلافه جرثومة الشجرة ليوسّع كناسه، وكيف يحُول قرناه الطويلان دون تغلغله في مخبئه الصغير. سيدوّن ابن قتيبة كل شيء يمكنه أن يضيفه إلى مسودة كتابه **الوحش**، أو كتابه **الأنواء**. أما صديقنا الصياد، فسيشتهي ثور المها وجبة عشاء، وسيطلب من صاحبيه التزام الهدوء ريثما يحضر القوس والنبال. ولكن ذا الرمة الشاعر، لا يرى ثور المها فريسة ثقافية، أو مجرد قطعة لحم سانحة. سيحاول ذو الرمة تمجيد هذه المشهد الطبيعي الصرف، وربما تخليده في إحدى قصائده القادمة، هذا إذا لم ينْهَ الصياد عن قتل الحيوان. أغلب الظن، أن ذا الرمة سينقذ الثور، ويعينه على الهرب، على سنّة أنكيدو، نصير الحيوانات في ملحمة جلجامش.

يُفتَن الهاكي بالكائن الطبيعي، لا بوصفه غنيمة استهلاكية، أو مادة علمية نادرة، بل لكونه تجليا باهرا من تجليات الوجود الواحد. يلتفت إليه، ويأنس به، دون أن يسمح لأطماعه الشخصية ونوازعه الذاتية باقتحام هذا الحوار الدافئ. يتماهى الهاكي مع الكائن، ويتحد به، في سبيل تجربة جمالية صادقة، ولا أنانية، ويصفه وصفا عاريا من الآراء والتعليقات. هذا الهم الطبيعي النزيه، المجرد من نفعية الخسارة والربح، ومن موقف البشري المتسيّد، هو الهم الذي ينشده الهايكو ويشجّع عليه.

لم يكن ذو الرمة أول شاعر عربي يتخذ الطبيعة موضوعا، ولكنه، ولا ريب، أول من اتخذها مذهبا شعريا خالصًا ينذُر له حياته. كان امرؤ القيس وصّافا طبيعيا لا يُشق له غبار، وقد برع الأعشى، والشماخ، وأبو صخر الهذلي، والراعي النميري، وغيرهم في وصف الطبيعة العربية، ولكنهم لم

يبلغوا استغراق ذي الرمة فيها، وإخلاصه النادر لها. يقول شوقي ضيف: «يصف ذو الرمة الصحراء لا وصف الشاعر الذي يشاهدها ويُعذَّبُ بها، ولكن وصف الشاعر الذي يندمج فيها ويفنى. والشعراء قبله كانوا يصفون الصحراء من الخارج، أما ذو الرمة فيصفها من الداخل.»(١)

وقد خلَف ذا الرمة في ديوان الشعر العربي، جمع غفير من شعراء الطبيعة، كأبي تمام والبحتري وابن الرومي وابن المعتز والصنوبري، من العباسيين، وكابن خفاجة وابن الزقاق وابن زيدون من الأندلسيين، إلا أنهم لم يبلغوا شأوه، ولم يسدوا مكانه. لقد أفرط شعراء الطبيعة العباسيون في أنسنة الطبيعة، وإخضاعها لمشاعرهم المباشرة، بينما بالغ الأندلسيون في وصف الرياض والزهور، وكأن كل فصول السنة فصل واحد هو الربيع. إن تفوق ذي الرمة عليهم، يكمن في قدرته على احتواء الطبيعة احتواءً موضوعيا، غير مشروط، ولا انتقائي. تحضر الطبيعة عند ذي الرمة بكامل هكذائيتها، بجدبها وربيعها، وحلوها ومرها، ومباهجها وأهوالها، وشتائها وقيظها، دون أن يضع نفسه في مركزها، أو يجعلها فرعًا عن ذاته.

وحين تأثر الشعراء العرب بالمد الرومانسي في بدايات القرن العشرين، عادوا إلى الطبيعة من جديد، ولكن شعرهم لم يكن شعر طبيعةٍ من أجل الطبيعة، بل اتخذوها ذريعة للتعبير عن آمالهم وآلامهم. لقد تمثل شعراء المهجر، والديوان، وأبولو، نظرة تشاؤمية حزينة للحياة، ورِثوها عن جان جاك روسو، ولامارتين، ووردزوورث. وإذا كان الأندلسيون يميلون إلى تمثل فصل الربيع المبهج، فإن الرومانسيين، حسب محمد غنيمي هلال،

---

(١) شوقي ضيف، ص٢٥٠

يفضلـون فصل الخريف، «لأنه يتفق ونفوسـهم الآسـية. يتغنـون به لأنه فصل الضباب والجليد، وفيه تتجرد الغصون من أوراقها، وتعصف الريح بالأوراق الجافة، ويقف نبض الحياة في الأشجار.»[١]

وإذا كان الشـعراء العباسيون والأندلسيون قد قصَروا علاقتهم بالطبيعة علـى مباهجهـا، ومـا تجـود بـه خمائـل الحدائـق، وبِـرَك القصـور، مـن لذة مصطنعـة تتناسـب مـع مجالـس اللهـو والطـرب، فـإن الرومانسـيين، علـى النقيـض، جعلوا الطبيعة متنفسـا لهـم من أوجاع الحيـاة المدنية، ومهربًا من خـراب العالـم. لقـد شـاء كلا الفريقيـن أن تكـون الطبيعـة امتـدادا لمشـاعر الإنسـان الشـخصية والعاطفيـة، لا العكـس. ولكـن الهايكـو، حيـن ينشـد الطبيعـة، فإنـه لا يتخذهـا مـلاذا عاطفيـا، ولا يتعلـق بهـا علـى سـبيل نجاة. الهايكـو ذوبـان في الطبيعة، بصورة نيرفانية لا واعيـة، تخلو من الانحيازات العاطفية، وحبائل الأنسنة.

يتعثـر بعـض الهكاة المبتدئيـن، حين يحاولون أنسـنة الطبيعة، وإسـقاط تجلياتها على مطامحهم الذاتية، وميولهم الوجدانية. لا يراد للهايكو أن يكون غـزوًا بشـريا للطبيعة، بل غزوا طبيعيا للبشـرية. كما يتعثـر بعض الهكاة، حين يحاولـون تثقيـف الهايكـو، وتحويلـه إلـى حصـة في علـوم الأحياء. وأنسـنة الهايكـو وذهنيّته، تهدّدان عفويّته، وتقوّضان شـعريّته. لن نقبض على الهايكو حيـن نذهـب إليه مسـلحين بالمجاهر وكتـب الأحياء، ولن نفلـح في خوض تجربـة هايكو حقيقية، إذا نحن ألبسـنا الهايكو ثيابنا وملامحنا وجعلناه يتكلم عبر الأنا الخاصة بنا.

---

(١) محمد غنيمي هلال، الرومانتيكية، نهضة مصر، ص١٥٦

بوسعنا أن نجعل الإنسان فرعا عن الطبيعة، إذا لم نفكر في الطبيعة بوصفها فرعا عن الإنسان. حينها، يمكن للهايكو أن ينفذ إلى تفاصيل حياتنا اليومية وحتى المدنية؛ ليضمخها بعطر الطبيعة وبراءتها. إن الإنسان في تلقائيته، وتناغمه مع الطبيعة، وتأثره بها، جزء مهم منها، إلى أن تحدثه نفسه بعسفها وتدجينها والهيمنة عليها. بوسعنا أن نكون نحن من أشياء الطبيعة أيضا، إذا نحن لم نجعل الطبيعة شيئا من أشيائنا.

منذ اكتشف الكائن البشري الزراعة، وهجَر حياة الأدغال، نشأت بينه وبين الكون الفطري فجوة، ما برحت تتسع وتنمو. دجّن البشري الطبيعة لصالحه، كما دجّنها شعراء الطبيعة قبل ابتكار الهايكو. وقد بلغ الشرخ الفاصل بين بشر اليوم وطبيعتهم مبلغا عظيما، حتى إنهم فقدوا القدرة على التمييز بين الفصول الأربعة، أو المبالاة بالسلالات الطبيعية التي تنقرض يوما بعد آخر، أو إدراك الضرر الذي يخلّفه السلوك البشري على مناخ كوكب الأرض وموارده.

يصف روب نيكسون هذا السلوك بالعنف البطيء.[1] لقد تدهورت علاقة الإنسان ببيئته، حتى فقدت توازنها، ما أفرز أزمة بيئية مخيفة وغير مسبوقة. وبهذا الشأن، يُعنى النقد البيئي، وهو حقل معرفي جديد، مهمته «تمثيل العلاقة بين البشر وغير البشر، من منظور القلق حول التأثير المدمر للبشرية على المحيط الإحيائي.»[2] وحسب لورنس بويل، فإن هذه الأزمة

---

(١) انظر: النقد البيئي، تر نجاح الجبيلي، شهريار، ٢٠٢١، ص١٧

(٢) نفسه، ص٩

البيئية، هي في المقام الأول أزمة في تصور الإنسـان للطبيعة ونظرته إليها.[1] إن الكيفيـة التـي تحضـر بهـا الطبيعـة فـي الأدب، تسـهم فـي صناعـة إدراكنا للطبيعة، وتحدد شكل علاقتنا بها.

هـل سـنزعم، إذن، أن الهايكو، عبـر احتفائه بهشاشـة الطبيعة، وتكريس حضورهـا فـي وعينا ولا وعينا، أدب بيئي قـادر على إنقاذ كوكب الأرض؟ لا شـك فـي أن الهايكـو، وإن لم يسـتطع إعادة إعمـار هذا العالـم، سـيعيد، على الأقل، إعمار تصورنا له.

---

(١) النقد البيئي، ص١٠

١١

القرينة الموسمية

عُرف الهايكو بأنه شعر الفصول الأربعة. وتقليديا، انتمى كل بيت هايكو ياباني إلى موسم من مواسم السنة، محتفلا به عبر قرينة لفظية ضمنية أو صريحة، تسمى في اليابانية **كيغو**. قد يوفر الهاكي الياباني على نفسه عناء الإشارة، فيذكر الخريف أو الربيع بالاسم، ولكنه غالبا سيشير إلى ذلك الفصل إشارة، وسيوحي به إيحاء. قد يذكر الثلج بدلا من الشتاء، وقد يذكر أزهار الكرز بدلا من الربيع، وقد يذكر أوراق القيقب بدلا من الخريف، وقد يذكر اليعسوب بدلا من الصيف. كل هذه قرائن الموسمية، تواطأ مجتمع الهايكو الياباني، واتفق عليها وعلى علاقتها الحصرية بهذا الفصل أو ذاك، اتفاقا نهائيا.

ولكن ما الذي يجعل المطر، مثلا، قرينة يابانية لفصل الصيف دون غيره من الفصول؟ أليس عندهم مطر غير صيفي؟ بلى، ولكن المطر يكثر عندهم صيفًا، فتغلب عليه سمة الصيف، كما يكثر المطر عندنا في الوسمي، فتغلب عليه عندنا سمة الخريف. ويجعل اليابانيون القمر قرينة للخريف، وإن كانت سماؤهم مقمرة طوال العام، إلا أن الليل في الخريف يأكل من النهار، فتغرب الشمس قبل أن ينهي الفلاح الياباني عمله، فيتأخر في الحقل مستضيئا بالقمر، ومستمتعا به. وإذا شاء الهاكي الياباني أن ينسب المطر والقمر لغير فصليهما

المحددين، فعل ذلك عبر الإضافة، فقال مطر الربيع، أو قمر الشتاء، أما إذا ذكر المطر دون إضافة، فهو مطر الصيف، وإذا ذكر القمر حافيا، فهو قمر الخريف.

كانت القرائن الفصلية في بادئ الأمر محدودة تعد على أصابع اليد، وكثيرا ما كانت تتكرر. ثم ما لبث كل جيل من هكاة اليابان أن أضافوا قرائن جديدة، ما شكل حاجة ماسة إلى جمع هذه القرائن في معجم، يكون مرجعا للهكاة والقراء. وظهر أول **سايجيكي** ياباني يصنف القرائن الفصلية عام ١٦٣٦، وكان يضم قرابة ٦٥٠ قرينة، تعتمد على مناخ مدينة كويوتو، عاصمة اليابان القديمة.[١] وقد صدر عام ١٩٨٣، تحت إشراف كينكيشي ياماموتو، **سايجيكي اليابان الأعظم**، وهو موسوعة تضم زهاء ١٦٠٠٠ قرينة.[٢]

إن قيمة القرينة الفصلية تكمن في اقتصاد التعبير، من خلال الاقتصار على الإيحاء بالموسم، لا التصريح به. وتساعد التقاويم الشعرية الهاكي على أن يشعر بحركة الفصول، وأن يتأثر بدورانها، كما تتأثر الفراشة وورقة الشجر. أن تدرك إحداثياتك الزمنية، يعني أن تفوح منك روائح الربيع، وتبدو عليه ألوان الخريف، ويتعرق ظهرك في القيظ، وترتعد فرائصك في الشتاء. تعيد القرائن الفصلية إذن، ترميم علاقتنا بالطبيعة، وإدراكنا للكون.

وقد يقسم الهكاة اليابانيون، لفرط حساسيتهم، كل فصل من الفصول الأربعة إلى ثلاثة أجزاء، بدايته ووسطه ونهايته، ويميزون كل جزء من أجزاء

---

(1) Yasuda, p210

(2) William J. Higginson, The Five Hundred Essential Japanese Season Words, 2005

السنة الاثني عشر بسماته الخاصة. قد تذهلنا بصيرة اليابانيين بطبيعتهم ودقتهم في رصد التغيرات الطفيفة التي تطرأ كل شهر خلال سنة شمسية واحدة، ونتمنى لو كنا مثلهم على تماس وتواصل مع طبيعتنا، وعلى بصيرة بتبدل الفصول، ليس الفصول الاثني عشر، وإنما الفصول الأربعة على الأقل. قد نجور أحيانا، ونلقي باللائمة على بيئتنا العربية الصحراوية الجافة، ونتهمها بالفقر، ونصمها بأنها طبيعة أحادية ذات فصلين لا أكثر.

ولكن المفاجأة المدهشة تكون، حين نكتشف أن أسلافنا العرب، من أهل البوادي والأرياف، كانوا يجزّئون السنة الشمسية إلى ثمانية وعشرين جزءا، متمايزة في ما بينها بسمات دقيقة لا تتلكؤ بها الشفاه. وعليه، فإن دقة العرب في معرفة الفصول تتجاوز ضعفَيْ دقة اليابانيين، بثمانية وعشرين مقابل اثني عشر. لقد قرَن البدوي مواعيد تنقلاته في البادية، ومنها وإليها، ومواعيد طرق ونتاج وفصال إبله، بطلوع النجوم وسقوطها، كما قرن الريفي بذلك مواسم الزراعة والحصاد، ومواعيد غرس النخل، وتسميدها، وتأبيرها، وتنظيفها، واخترافها، وصرامها. كانت صفحة السماء بالنسبة للعربي تقويما سنويا دقيقا لا يخطئ الحساب.

لقد عرف العرب النجوم منذ وجدوا، ومعرفتهم بها لم تكن معرفة نافلة، بل معرفة حياة أو موت. وكان انبهارهم بها، قد سهّل على المنجمين والعرافين أسطرة النجوم، حتى إنهم كانوا قبل الإسلام، ينسبون إليها أحوال الخصب والجدب، والإمطار والإخلاف، ولاقح الرياح وحائلها. قال ابن قتيبة: «وكانت العرب تقول لا بد لكل كوكب من مطر أو ريح أو برد أو حر، فينسبون ذلك إلى النجم. وإذا

مضت مدة النوء، ولم يكن فيها مطر، قيل خوى نجم كذا أو أخوى.»[١]

ولكن النجوم لم تقترن عندهم بتقلب الزمن فحسب، بل كانت فوق ذلك دليلا وهاديا. قال الراعي النميري:

لا يتخذْن إذا علَوْنَ مفازةً ... إلا بياضَ الفرقدين دليلا[٢]

وقد جعل الأقدمون كل اعتمادهم في معرفة الجهات، وتحديد المواقع أثناء السفر، على بوصلة النجوم، وتلك والله بوصلة لا تتعطل ولا تضيع، كان الرجل يحملها معه في البر والبحر، وينجو بها من أهوال الماء وأهوال اليابسة على حد سواء. وكان أهل البادية يتسقطون بالنجوم زمان المطر ومكانه، كما كان أهل الحاضرة يعرفون بها طرق قوافلهم للتجارة والحج. وكانت القبلة تُعرف بالنجوم، كما كان يُعرف بها وقت الوباء السنوي في الناس وفي الدواب.

يُسمى النجم الناهض من الأفق الشرقي بعد الفجر، طالعا، ويسمى رقيبه الساقط في الأفق الغربي، نائيا. ويطلع كل ثلاثة عشر يوما نجم من المشرق بعد الفجر، لينوء رقيبه في الغرب. قال المرزوقي: «ورقيب كل منزلٍ المنزلُ الخامس عشر، ومعنى الرقيب: الذي في غروبه طلوع الآخر، وهو مأخوذ من المراقبة.»[٣] وقال جميل بثينة:

أحقًا عباد الله أنْ لستُ لاقيًا ... بثينةَ أو يلقى الثريا رقيبُها؟[٤]

والمعنى أنه لن يلقاها أبدا، لأنه يستحيل على النجم أن يلقى رقيبه.

---

(١) ابن قتيبة، الأنواء في مواسم العرب، ص١١

(٢) ديوان الراعي النميري، تح واضح الصمد، دار الجيل، ١٩٩٥، ص٢٠٠

(٣) أبو علي المرزوقي، كتاب الأزمنة والأمكنة، دار الكتب العلمية، ١٩٩٦، ص١٦٤

(٤) ديوان جميل شاعر الحب العذري، تح حسين نصار، دار مصر للطباعة، ص٣٢

ولـم يكـن العـرب يقسّـمون عامهم إلـى فصـول أربعة، بل درجـوا على تقسيمها وفقا لطوالع وأنواء النجوم الثمانية والعشرين، وكانوا يقرنون الرياح بالطوالـع، والأمطـار بالأنـواء. وأشـهر هـذه النجـوم الثمانية والعشـرين نجم الثريا، الذي يدخل بطلوعه فصل القيظ، ويدخل بنوئه فصل الشـتاء. وبطلوع نجـم الجبهـة يدخل فصل الخريف، ويدخل بنوئه فصل الربيع. وإننا إذ نتعمد تجنـب لفظـة الصيـف، فذلك لأنها محـل التباس. كان العرب قديما يسـمون الربيـع صيفـا، والصيف قيظـا، والخريف ربيعا أول. وبذلك يكون الشـتاء هو الفصل الوحيد الذي لم يغير اسـمه. وقد آثرنا الالتزام بالأسـماء التي لا لبس فيها، فالربيع عندنا هو الذي يعقب الشتاء، ويعقبه القيظ، فالخريف.

لقـد أحسـن العـرب توثيـق هـذه العلاقـة الثلاثيـة بيـن النجم والإنسـان والطبيعة، عبر أسجاع قصيرة سرعان ما كانت تعلق في الذاكرة، ومثالها: «إذا طلـع سـعد السـعود، نضر العـود، ولانت الجلـود، وذاب كل مجمـود، وكره الناس في الشمس القعود.» وقد عُني ابن قتيبة بجمع وشرح هذه الأسجاع في كتابه **الأنواء في مواسم العرب**، كما فعل المرزوقي في كتابه **الأزمنة والأمكنة**، وابـن سـيده فـي كتابـه **المخصـص**[1]. إن عملية إعادة بنـاء تقويمنا الشـعري العربي، سـتعتمد في جوهرها على علاقة الإنسـان العربي بطبيعته، من خلال معرفتـه بالنجـوم، وأسـجاعها المأثورة، وشـروح مؤلفي هذه الكتـب الثلاثة، وعلى ما يقع في مسامعنا من مأثورات شعبية شفهية.

تسـمّى السـماء جربة النجوم. وفي هذه الجربة من النجوم ما لا يُعد ولا يُحصى، ولسنا معنيين بطوالع كل النجوم وأنوائها، إنما نحن معنيون بالنجوم

---

(١) ابن سيده، المخصص، ٢٠١٢

الثمانية والعشرين، التي تسمى نجوم الأخذ، أو المنازل، لأن القمر ينزل عند واحدة منها كل ليلة، وتنزل الشمس في منزلة منها كل ثلاثة عشر يوما. ومن النجوم المشهورة، التي لا تُعد من منازل الشمس والقمر، سُهيل، والشعريان، وهي أجرام يمانية جنوبية، والفرقدان، وبنات نعش الصغرى والكبرى، وهي أجرام شآمية شمالية. قال الشاعر يهجو قوما:

أولئك معشرٌ كبنات نعشٍ خوالفَ لا تنوءُ مع النجومِ[1]

يريد أنها لا تقدم ولا تؤخر شيئا.

ولم تكن العناية بالنجوم حكرا على العرب الأوائل، فما زال الموروث الشفهي يعج بأسرار النجوم، وقرائنها الفصلية، وأسجاعها، وأشعارها. ومن أبرز من عُني بالنجوم من العرب الأواخر، الشاعران راشد الخلاوي ومحمد القاضي، وقد شرح خالد العجاجي مأثوراتهما في كتابين رصينين يستحقان النظر.[2] والدراية بالنجوم، وتدبرها، وتعقبها في كل غداة وعشي وسحَر، صورة من أبلغ صور التأمل والمراقبة التي يتقنها الإنسان العربي، والتي يمكن اليوم إعادة استثمارها أدبيا وروحيا. قال النفري: «أوقفَني وقال لي: من أنت ومن أنا؟ فرأيت الشمس والقمر والنجوم وجميع الأنوار.»[3]

ومما رواه الجاحظ في الحيوان: «سئلتْ أعرابيةٌ فقيل لها: أتعرفين النجوم؟ قالت: سبحان الله، أما أعرف أشباحا وقوفا عليّ كل ليلة؟ وقال

(١) ابن قتيبة، ص١٥١

(٢) انظر: خالد العجاجي، شرح قصيدة محمد العبدالله القاضي في الأنواء والنجوم، ٢٠١٤، ومأثورات راشد الخلاوي الفلكية، ٢٠١٨

(٣) النفري، ص ٧٣

اليقطري: وصف أعرابي لبعض أهل الحاضرة نجوم الأنواء، ونجوم الاهتداء، ونجوم ساعات الليل، والسعود والنحوس، فقال قائل لشيخ عبادي كان حاضرا: أما ترى هذا الأعرابي يعرف من النجوم ما لا نعرف؟ قال: ويل أمك، من لا يعرف أجذاع بيته؟ قال: وقلت لشيخ من الأعراب قد خرف، وكان من دهاتهم: إني لا أراك عارفا بالنجوم. قال أما إنها لو كانت أكثر لكنت بشأنها أبصر، ولو كانت أقل، كنت لها أذكر.»(١)

وقد اعتمدت في تصنيف أول تقويم شعري عربي(٢) يُعنى بالقرائن الفصلية للهايكو، على مأثورات علم الأنواء العربي، وعلى إدراك الإنسان العربي لحركة الفصول، وأثر دورانها على المناخ والبشر والحيوان والنبات. أعانني على ذلك، ديوان ذي الرمة الزاخر بالقرائن الفصلية، والذي يكثر استشهاد كتب الأنواء العربية به. وبناء على ذلك، سيكون المدى الجغرافي لتقويمنا الشعري، هو المدى الجغرافي لديوان ذي الرمة، متمثلا في جزيرة العرب، وبلاد الهلال الخصيب.

---

(١) الجاحظ، الحيوان ج ٦ ص٣١

(٢) انظر: الباب الرابع من هذا الكتاب.

الفصل الثالث

زجاجة الإيقاع

١٢

الآهة والأغنية

حين يطرق الفحل في الشتاء ناقته المفضلة، فإنما ينال منها غايته وفق هزة وإيقاع. وحين تُرضع الناقة الأمُّ في الربيع فصيلها، فإنما يلتقط حليب أخلافها بترشّف وإيقاع. وفي القيظ، ترِدُ الإبل الخوامس الماء كل أربعة أيام، والسوابع كل ستة أيام، وفي ذلك التردد بين الري والظمأ إيقاع. أما في الخريف، حين تتبدى العرب، فتنتظم الإبل في سيرها إلى المرعى، انتظامًا إيقاعيا يعجب الشعراء ويطربهم.

وثمة في تبدل تلك الفصول الأربعة إيقاع، كما في تقلب الليل والنهار، وإبدار القمر وسراره، وطلوع النجوم وسقوطها، وتفتح الأزهار وذبولها. ثمة إيقاع في رفة النحلة، وفي وقع المطر، وإثمار الشجر، وإفراخ الطيور، وهجرتها. في النوم واليقظة إيقاع، كما في الحياة والموت، وفتح العين وإغلاقها، وخفقان القلب، وبلع الريق، وتنفس الرئتين. وحسب الحكمة اليابانية، فإن كل شهيق وكل زفير، نوتة في أوركسترا الكون.

إن التنفس البطيء والعميق من أهم ممارسات المتأملين من أهل الزن، حتى إنهم ليصفونه بركوب التنين. لأنك حين تتحكّم بأنفاسك، فإنك لا تروّض جماح نفسك فحسب، بل وتوشك أن تقبض بإصغائك على إيقاع الطبيعة. إنك تنجح في تهدئة مخاوفك، وتحييد نوازعك العاطفية، وإخماد

نزواتك البشرية، حين تمسك جيدا بزمام أنفاسك، فتكاد تطفو في هواء العالم من فرط الخفة.

يحاول الهايكو إعادة صياغة التنفس البشري، بما يسمح بالقبض على موسيقى الكون، والانخراط فيها، فالإيقاع هو الرئة التي تتنفس هواء الزن، ممزوجا بعطر الطبيعة. ولكن ما الذي يجعل الهايكو الياباني موقّعا بسبعة عشر مقطعا صوتيا لا أقل ولا أكثر؟ لم بالتحديد هذا العدد الأولي العنيد، الذي لا يقبل القسمة إلا على نفسه؟ هل يتبرّك الهكاة اليابانيون بالرقم ١٧؟ أم أنه مجرد خيار اعتباطي درجوا عليه؟

حسب الباحث الياباني/ الأمريكي كينيث ياسودا، فإن سبعة عشر مقطعا صوتيا هو بالضبط ما يمكننا قوله في نفس واحد[١]، ولذلك جاء الهايكو بمقاس إطلاق نفس واحد من الهواء النقي. الهايكو إذن زفرة واحدة، تشبه في طولها ومعناها زفرة المتأوّه من المتعة، أو التعب، أوالأسى، أو الدهشة. يا لها من فكرة شعرية ناجعة، سابحة في فضاء الطبيعة، وموغلة في التصوف. أن تهكو، يعني أن تتنهد قصيدة كاملة في زفرة واحدة لا أقل ولا أكثر.

هذا الاختزال اللافت، والذي يجعل الهايكو أقصر لون أدبي في العالم، يعلمنا، حسب آلان واتس، «واحدة من أهم فضائل الفن على الإطلاق، وهي فضيلة أن تعرف متى تتوقف، وأنه قد قيل ما يكفي. المس واذهب. ذلك هو الفن بأكمله.»[٢]

---

(1) See: Yasuda, p40-42

(2) Alan Watts, Haiku, 1960

جاء في عمدة ابن رشيق، أن مضر بن نزار، والذي كان حسن الصوت، قد سقط يومًا عن بعيره فانكسرت يده، فجعل يصرخ متأوّها: يا يداه يا يداه، فطربت لصوته الإبل وجدّت في سيرها.[١] تطورت آهة مضر بن نزار تلك إلى ما يعرف بالحداء، الذي أفرز الرجز، أول بحور الشعر العربي. وقال ذو الرمة:

أحبُّ المكانَ القفْر من أجْلِ أنّني به أتغنّى باسمها غيرَ مُعْجِمِ[٢]

لقد نجح العربي القديم في تحويل الآهة إلى أغنية. فهل يستطيع عربي اليوم أن يعيد الأغنية إلى آهة، كما كانت في البدء؟ هل يمكن الشاعر العربي المعاصر، ولو لمرة، أن يجرد قصيدته من غنائيتها المفرطة، واصطخابها العاطفي، ودنيوية أغراضها، ليحاول أن يهكو فحسب؟

ولكنّ الكلام والأغنية بدآ معا حسب جان جاك روسو.[٣] ثمة سحر في الغناء، لم يجرؤ كبار شعراء التاريخ على تجاوزه. الشعر بلا موسيقى شعر أعزل، لا يأمن نوائب السمع، وصروف الذاكرة. كان طاغور شاعرا إيقاعيا، كما كان شكسبير، والمتنبي، وأودن، وفروست، وبرودسكي، والجواهري، والسياب، ودنقل، ودرويش، والثبيتي، وجاسم الصحيح. الموسيقى توأم التنفّس من حيث الإيقاع، ونقيضه من حيث الأثر. الغناء تخدير، بينما التنفّس يقظة. لم يكن باشو مغنيا بقدر ما كان متنفِّسًا. كان شعره موزونا، نعم، لكنه وزنٌ وحْدته النفَسُ لا القافية. الهايكو إذن، شعر واقع بين تنهّد المغنّي، وغناء المتنهّد.

---

(١) انظر: ابن رشيق، ص٣١٤

(٢) ديوان ذي الرمة، ص١١٧٢

(٣) انظر: فوزي كريم، الموسيقى والشعر، دار نون، ٢٠١٥، ص٢٦

حين نكتب الهايكو العربي دون أن نتنفسه، فإننا نخسر شطرا عظيما من قيمته، وخصوصية تجربته الإيقاعية الأصيلة. لم تنجح محاولة ياسودا في التنظير للهايكو الإنجليزي الموزون، لأن العروض الإنجليزي لا يتوافق مع نظيره الياباني، ما أنتج هكاء إنجليزيا مفرط الطول. كما أن ياسودا قد اعتسف القافية اعتسافًا، رغبة منه في توظيف مزيد من أدوات اللغة المضيفة، ما أثقل مقترحه الطموح بما لا تحتمله خفة الهايكو.

ولكن ماذا عن بحور الخليل بن أحمد؟ هل بوسعها استضافة الإيقاع التنفسي بما يجعل آهة الهايكو العربي امتدادا لغنائية القصيدة العربية، أو عودة بها إلى آهة مضر بن نزار؟ إن التجربة خير برهان، وهذا ما سنحاول أن نبرهن على جدواه من خلال إعمال التجربة. ولكي ننصف التجربة وتنصفنا، لا بد من الالتزام بجملة من الضوابط.

أولا، سنلتزم ما أمكن بالهايكو غير المقفى، لأن القافية عنصر بديعي، دخيل على الهايكو، فالهايكو في أصله الياباني شعر غير مقفى. القافية زينة وزخرف، كالمجاز تماما، لا ينبغي للهايكو الزاهد المتقشف أن يتحلى بها. ومثَل من يُقفّي هكاءه متعمدا، كمثَل من يتعمد الإفطار في نهار رمضان. ولكن لا بأس بالقافية الساهية، التي تجيء عفو الخاطر، ما لم تؤد إلى ضعف في التجربة الجمالية والروحية.

ثانيا، سنلتزم أثناء تجريب البحور الشعرية، وإعادة هيكلتها، بما لا يزيد عن ثمانية عشر مقطعا صوتيا، وما لا يقل عن ستة عشر مقطعا صوتيا، وهذا المدى الصوتي المرن ليس بدعا. قال شيكي: «لو دققنا في الهايكو الأقدم،

سنجد أمثلة على وجود ستة عشر مقطعا وثمانية عشر مقطعا.»[1] فهذه المرونة الضئيلة والمعقولة، ستجعل من الممكن استيعاب جميع بحور الخليل، بينما ستقتصر التجربة على خمسة بحور فقط، لو تم الالتزام بسبعة عشر مقطعا صوتيا بالتحديد.

ثالثا، سنلتزم بكتابة الهايكو على ثلاثة أسطر، ولن نلتزم بتوزيع ٥-٧-٥ الياباني للمقاطع الصوتية، وبدلا من ذلك، سنُعنى بالتقطيع العروضي وفق تفاعيل كل بحر. وجدير بالذكر أن ظاهرة التدوير بين الأسطر كانت شائعة بين الهكاة اليابانيين، ما يشجعنا على خوض تجربة التدوير بين شطري البيت الواحد دون تحفظ.

رابعًا، سنعتمد في حساب المقاطع الصوتية على حساب عدد الحركات، لأن عدد الحركات في اللغة العربية يساوي عدد المقاطع الصوتية دائما. هذا من شأنه أن يسهل على القارئ حساب طول النفس، دون أن يكون على معرفة بالغة بالتقطيع العروضي. وسأقوم من أجل التيسير على الهكاة الهواة، بتدارك بحر سابع عشر، يقبل الهايكو المنثور بلا تفاعيل ولا تقطيع عروضي، وسأسميه **الهايكو المُرسَل**.

من المحزن، حين يحاول الشعراء العرب محاكاة شكل شعري موزون كالهايكو، أن يكتبوه نثرا، بحجة أن الهكاة الغربيين سبقوهم إلى ذلك، أو بذريعة عجز موسيقى الشعر العربي عن استضافة الهايكو الموزون. لا يمكننا، بالنظر إلى الترسانة الإيقاعية العربية، والتي تُعدّ من أقوى وأنجع الأنظمة

---

(1) Yasuda, p45

الشعرية في اللغات كلها، أن نتّهم موسيقانا الشعرية بالعجز، بقدر ما يمكننا أن نعترف بكسلنا عن المحاولة والتجريب.

في كتابه **الموسيقى والشعر**، يعدّ فوزي كريم الإيقاع فضيلة شعرية، وينتقد موقف الشاعر العربي المعاصر من الإيقاع: «وحين حاصرته أفكار ما بعد الحداثة، وجد نفسه يتخبط في محاولة استجابة، ولو شكلية، لروح العصر، من أجل تحقيق إيقاع جديد، غافلًا أو متغافلًا، حقيقة أنه يحاول ذلك دون دربة أذن، ودون روح موسيقية في داخله. لذلك بدت محاولته مثيرة للرثاء، واكتفى بالتسميات فتوهّم إيقاعا لا تدركه الأذن، وسماه الإيقاع الداخلي. واختلق لقصيدته تسميات لا حصر لها، ونسف الجسور بينه وبين الأوزان، دون أن يدرك المعنى الرمزي لعمله هذا. فهو بهذا إنما نسف، بفعل اليأس، الجسور بينه وبين دربة الأذن، والروح الموسيقية إلى الأبد.»[١]

وقد كرس ريسان الخزعلي كتابه **الهايكو السومري**، الصادر عام ٢٠١٤، للمقاربة بين شعر الهايكو وشعر الدارمي العراقي.[٢] والدارمي العراقي، وإن كان قصيدة بيت واحد، تكاد تطابق الهايكو في طولها الإيقاعي بـ١٨ مقطعا صوتيا، إلا أنها قصيدة مشحونة بعاطفة الحب، ومشاعر الحزن، متفجرة بالذاتية، على النقيض من موضوعية الهايكو، وفراغه الوجداني. ولكن هذه المقاربة الذكية بين الهايكو والدارمي، تفتح الباب على مصراعيه لتجريب كِتابة الهايكو الشعبي، سواء على إيقاع الدارمي، أو سواه.

---

(١) فوزي كريم، ص١٦

(٢) انظر: ريسان الخزعلي، الهايكو السومري، دار ميزوبوتاميا، ٢٠١٤

أما محمود الرجبي، فقد اقترح عام ٢٠١٥، كتابة الهايكو العربي الموزون على نمط شعر التفعيلة الحر، إلا أنه اكتفى بطرح الفكرة العامة، ولم يشبعها دراسة وتطبيقا، ولم يجعل لها معايير محددة تنظّمها. وقد مثّل الرجبي على فكرته بالمثال التالي[١]:

الإبداع ماء يجري كي يتجددْ
لا يأخذ شكلا أو جسدا
حتى يتجمدْ

وهذا الهايكو المنظوم المقفّى طويل جدا، بـ ٢٩ مقطعا صوتيا، ولا يمكن قراءته في نفس واحد أبدًا، فضلا عن قصدية النص، ولغته التعليمية، التي تبتعد به عن روح الهايكو تماما. لم يحدد الرجبي طولا معينا للهايكو الموزون، ولم يقرن إيقاعه بإيقاع التنفس، ولم يجرّب البحور الممزوجة ذات التفعيلتين وأكثر، وهذا مما سأقوم بطرحه، وتحليله، واختبار جدواه، في المقال التالي.

(١) انظر: محمود الرجبي، وجهة نظر في قصيدة الهايكو العربي، ٢٠١٥، ص١٥-١٧

١٣

الإيقاع التنفسي

يقوم عروض الهايكو العربي على فكرة الإيقاع التنفسي، ذي الآهة الواحدة، أسوة بالهايكو الياباني، الذي يمارس التنفس على طريقة الزن. ولو أردنا أن نكتب هايكو البركة القديمة لباشو كما يُنطق باليابانية، فإننا سنكتبه هكذا:

فورو إيكي يا
كاوازو توبيكومو
ميزو نو أوتو

نلاحظ أن كل حرف من الحروف المتحركة السبعة عشر، يتبعه حرف مد ساكن. يستحيل في اللغة اليابانية أن يلتقي متحركان، كما يستحيل في العربية أن يلتقي ساكنان. وفي العروض العربي نسمي كل متحرك مشفوع بساكن سببًا خفيفا. أما الغرب، فيسمونه صوتًا مزدوجا، ويسمون المتحرك الذي لا يشفعه ساكن صوتًا مفردا.[١] وقد يلتقي في العربية المتحركان والثلاثة والأربعة، دون أن يتخللها ساكن. فهل لنا أن نوفّق بين عروض ياباني كل أصواته مزدوجة، وعروض عربي يجمع بين الصوتين المفرد والمزدوج؟

---

(١) انظر: مصطفى جمال الدين، الإيقاع في الشعر العربي، ص١٣

إنما يضيف اليابانيون حروف المد دائما، لأنها تقوم عندهم مقام الحركات عندنا، فلا تجد لديهم أصواتا مفردة. وعند مقارنة العروض العربي بنظيره الياباني، فلا بد من المساواة بين طول الصوت المزدوج والصوت المفرد، فكلاهما يحتوي على حركة واحدة، ويمكن إهمال السواكن عند إحصاء الأصوات تجاوزا، وإن كانت السواكن ذات أهمية بالغة في التقطيع العروضي، لأن بحور الشعر العربي إنما تتعدد بتعدد توزيع السواكن بين المتحركات.

يمكن للهايكو العربي، أن يُفيد من فضائل الإيقاع الشعرية، وأطروحة العروض التنفسي هذه، ليس فقط من أجل ضبط الطول المتري للنص، بل ومن أجل تحقيق خاصيّتي البتر والقطع أيضا. فأما البتر، فهو شعورك بأن القصيدة قد انتهت قبل أوانها. وهذه النهاية المبكرة، والمفتوحة، يدعمها العروض التنفسي، بأجلى صورة في بحوره السبعة غير المجزوءة، وهي هايكو الطويل، والمديد، والبسيط، والخفيف، والوافر، والمنسرح، والسريع، لأن النص على هذه البحور سينتهي قبل استنفاد تفاعيل البيت الواحد، تاركا أذن المتلقي، معلّقة، تترقب تتمة البيت، أو اكتمال الإيقاع الخليلي. هذا الشعور الطازج بانبتار النص، سمة توتّريّة أصيلة في الهايكو، تُشرك المتلقي في الكتابة، وتدعوه إلى إتمام النص بنفسه.

أما القطع، فيسميه اليابانيون كيريجي، وهو علامة ترقيم منطوقة، ينتهي بها أحد أسطر الهايكو الثلاثة، وتوجد في اللغة اليابانية حصرا، ولا نظير لها فيَ العربية ولا الإنجليزية، ومثالها كلمة (يا) التي ينتهي بها السطر الأول من هايكو البركة القديمة آنف الذكر. إن هدف هذا القطع هو توفير الدعم الهيكلي، أو التناظري للنص، فالهايكو، مثل بيت الشعر العربي، نص ذو

شـطرين، أو ذو فلقتيـن، كونه كثيرا ما يقوم علـى تقنية المفارقة بين عنصرين، أو تقنية التمهيد والصدمة.

وقـد اسـتعاض هـكاة الإنجليزية عن الكلمـة القاطعة، بعلامـات الترقيم المكتوبة، ولكننا لسـنا مضطرين مثلهم إلى ذلك؛ لأن العروض العربي يتمتع بسمة القطع الإيقاعي، المتمثل في السكتة الفاصلة بين شطري البيت الخليلي الواحد. ويأتي القطع الإيقاعي في بحورِ الهايكو السبعة غير المجزوءة، قريبا من نهاية النص، في حين ينشطر النص إلى جزأين متساويين في بحور الهايكو التسعة المتبقية، ما يمنح الهاكي تنوعا مريحا في خياراته الإيقاعية.

ليسـت الغاية من العروض التنفسـي، المسـتوحى من بحور الفراهيدي، تعسير كتابة الهايكو العربي، وتعقيدها. يعرف الشاعر الخبير، أن الكتابة داخل إطار محدد ومرسـوم، أسـهل بكثير من الكتابة في الهواء دون أُطُر. ذلك لأن حدود الإطار سـتكفيه مؤونة التفكير في شـكل النص أثناء الكتابة، وستسمح له بالانشـغال بالمحتوى الشـعري فحسب. من شـأن تنظيم الهايكو، أن يريح الهـكاة العـرب، ويفرّغهم لخوض تجربة شـعرية مطمئنة، حيـن يتكئون على بحرٍ معين، سبق لهم أن أتقنوه وتمرنوا عليه في نصوصهم الغنائية.

وليـس بوسـعي، علـى عتبات هذه المغامـرة العروضية الجديـدة، إلا أن أتمثل قول نازك الملائكة هذا، مع استبدال مصطلح (الشعر الحر) بـ (الهايكو العربي): «دعوتنا إلى العودة إلى علم العروض، ونفض الغبار عنه من أعماق المكتبـة العربيـة، لا ترمـي إلى تقييم (الشـعر الحـر) وتقويمه فحسـب، وإنما نقصـد بهـا أيضا إلى أن نجد (للشـعرِ الحر) أصولا أرسـخ تشـده إلى الشـعر العربي القديم وتضعه في مكانه من سلّم التطور.»[١]

---

(١) نازك الملائكة، ص٧٢

إن أمثلة هذا الفصل التطبيقية، هي نصوص كتبتُها ضمن مشروع مهاكاة ذي الرمة، الماثل في الباب الثالث من هذا الكتاب، والذي يحوي مئة هايكو، متنوعة البحور، من شأنها أن تساعد القارئ على التقاط واستيعاب الإيقاع التنفسي بجميع أشكاله المتاحة.

١. هايكو الطويل (فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن فعولن)

يحتوي البحر الطويل على ثمانية وعشرين صوتًا موزعة في ثماني تفاعيل:

فعولـن مفاعيلـن فعولـن مفاعلـن   فعولـن مفاعيلـن فعولـن مفاعـلُ

فإذا أردنا الاكتفاء بـ ١٧ صوتًا، فعلينا أن نتوقف عند التفعيلة الخامسة منه. وهايكو الطويل بحر هكاء وافٍ دائما، فلا يمكن أن يزيد أو ينقص عن ١٧ صوتا. ومثاله:

صحا بين وقع الخُفّ والخُفّ
راكبٌ
وأغفى

صَحَا بَيْـ	نَ وَقْعِ لْخُفْـ	فِ وَلْخُفْـ	فِ رَاْكِبُنْ	وَأَغْفَىْ
فعولن	مفاعيلن	فعولن	مفاعلن	فعولن
٣	٤	٣	٤	٣

وتفعيلتا الطويل يدخلهما القبض، وهو حذف الخامس الساكن، فتصير فعولـن (فعـولُ) ومفاعلين (مفاعلـن)، ولا يؤثر ذلك على الميـزان الصوتي، لأن المحذوف حرف ساكن.

٢. هايكو المديد (فاعلاتن فاعلن فعلن فاعلاتن فاعلن)

ويحتـوي البحـر المديـد المعتـلّ علـى عشـرين صوتًا موزعة فـي ثماني تفاعيل:

فاعلاتـن فاعلن فعلن فاعلاتـن فاعلن فعلن

فحين نتوقف عند التفعيلة الخامسـة منه، يكون لدينا ١٧ صوتا. وهايكو المديـد بحـر هُـكاء وافٍ دائما، فلا يمكن أن يزيـد أو ينقص عن ١٧ صوتا إذا كانت عروضه معتلة. ومثاله:

ليس حناء الأناملِ
بلْ
لعقةٌ من شوكولا

لَيْسَ حِنْنَاْ	ءُ لْأَنَاْ	مِلِ بَلْ	لَعْقَتُنْ مِنْ	شُوْكُلَاْ
فاعلاتن	فاعلن	فعِلن	فاعلاتن	فاعِلنْ
٤	٣	٣	٤	٣

وتفاعيل المديد يدخلها الخبن، وهو حذف الثاني الساكن، فتصير فاعلاتن (فعلاتن)، وتصير فاعلن (فعِلن). ولا يؤثر ذلك في الميزان الصوتي، لأن المحذوف حرف ساكن.

٣. هايكو البسيط (مستفعلن فاعلن مستفعلن فعِلن مستفعلن)

ويحتوي البحر البسيط على ثمانية وعشرين صوتًا موزعة في ثماني تفاعيل:

مستفعلن فاعلن مستفعلن فعِلن مستفعلن فاعلن مستفعلن فعلُ

فحين نتوقف عند التفعيلة الخامسة منه، يكون لدينا ١٨ صوتا. وهايكو البسيط بحر هُكاء مزيد دائما، فلا يمكن أن ينقص عن ١٨ صوتا مهما دخل عليه من زحافات. ومثاله:

قُرطٌ لعوبٌ
وقُرطٌ لا تحرّكُهُ
ريحُ الصَّبا

قُرْطُنْ لَعُوْ	بُنْ وَقُرْ	طُنْ لَاتُحَرْ	رِكُهُوْ	رِيْحُ صْصَبَاْ
مستفعلن	فاعلن	مستفعلن	فعِلنْ	مستفعلن
٤	٣	٤	٣	٤

وتفعيلتا البسيط يدخلهما الخبن، وهو حذف الثاني الساكن، فتصير مستفعلن (مفاعلن)، وفاعلن (فعِلن)، ويدخل مستفعلن الطي، وهو حذف الرابع الساكن، فتصير (مفتعلن)، ولا يؤثر ذلك على الميزان الصوتي، لأن المحذوف في الحالين حرف ساكن.

٤. هايكو المتقارب (فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن)

يحتوي البحر المتقارب على أربعة وعشرين صوتًا موزعة في ثماني تفاعيل:

فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن

فحين نتوقف عند التفعيلة السادسة منه، يكون لدينا ١٨ صوتا. ومثاله:

سهيلٌ تجلّى
وثور المها
في الرمال اضمحلّا

سُهَيْلُنْ	تَجَلْلَىْ	وَثَوْرُ لْـ	مَهَاْ فِ رْ	رِمَاْلِ ضْـ	مَحَلْلَاْ
فعولن	فعولن	فعولن	فعولن	فعولن	فعولن
٣	٣	٣	٣	٣	٣

هذا إذا كان هايكو المتقارب صحيحا، أما إذا كان مقصورًا (ضربه فعولْ) أو محذوفًا (ضربه فعُو) فإنه يصبح وافيا بـ ١٧ صوتا.

وتفعيلة المتقارب يدخلها القبض، وهي حذف الخامس الساكن، فتصير فعولـن (فعـولُ)، ولا يؤثر ذلك على الميـزان الصوتي، لأن المحذوف حرف ساكن.

٥. هايكو الرمل (فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن)

لمجـزوء الرمـل ١٦ صوتـا. وهايكو مجـزوء الرمل منقـوص دائما، فلا يمكـن أن يزيـد عـن ١٦ صوتـا، ولا ينقـص عـن ذلـك مهمـا دخـل عليـه من زحافات، وسنسميه هايكو الرمل تسهيلا. ومثاله:

بين أسنانيَ رمْلٌ
كمأةً
كان عشائي

بَيْنَ أَسْنَاْ	نِيَ رَمْلُنْ	كَمْأَتَنْ كَاْ	نَ عَشَاْئِيْ
فاعلاتن	فعلاتن	فاعلاتن	فعِلاتُن
٤	٤	٤	٤

وتفعيلـة الرمـل يدخلهـا الخبـن، وهـو حـذف الثانـي السـاكن، فتصير فاعلاتـن (فعِلاتـن)، ولا يؤثـر ذلك علـى الميزان الصوتـي، لأن المحذوف حرف ساكن.

٦. هايكو الرجز (مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن)

لمجـزوء الرجـز، ١٦ صوتا. وهايكو الرجز منقـوص دائما فلا يمكن أن يزيـد عـن ١٦ صوتـا، ولا ينقـص عـن ذلـك مهمـا دخـل عليه مـن زحافات، وسنسميه هايكو الرجز تسهيلا. ومثاله:

عبّادَ شمسٍ
ربّما الحرباءُ
ظنّ نفسهُ

عَبْبَادَ شَمْـ	سِنْ رُبْبَمَ لْـ	حِرْبَاْءُ ظَنْـ	نَ نَفْسَهُوْ
مستفعلن	مستفعلن	مستفعلن	مفاعلن
٤	٤	٤	٤

وتفعيلـة الرجـز يدخلهـا الخبـن، وهـو حـذف الثانـي السـاكن، فتصيـر مسـتفعلن (مفاعلن)، أو الطي، وهو حذف الرابع السـاكن، فتصير مسـتفعلن (مفتعلـن)، ولا يؤثر ذلك على الميـزان الصوتي، لأن المحذوف في الحالين حرف ساكن.

٧. هايكو الخفيف (فاعلاتن مستفعلن فاعلاتُن فاعلاتن)

يحتـوي البحـر الخفيـف علـى أربعـة وعشـرين صوتًـا موزعة في سـت تفاعيل:

فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن   فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن

فحيـن نتوقـف عند التفعيلـة الرابعة منه، يكون لدينـا ١٦ صوتا. وهايكو الخفيف منقوص دائما، فلا يمكن أن يزيد عن ١٦ صوتا، ولا ينقص عن ذلك مهما دخل عليه من زحافات. ومثاله:

إصبعٌ حزّها الزمامُ
وكفٌّ
تتنمّلْ

إِصْبَعُنْ حَزْ	زَهَ زْزِمَاْ	مُ وَكَفْفُنْ	تَتَنَمْمَلْ
فاعلاتن	مفاعلن	فعلاتن	فعلاتن
٤	٤	٤	٤

وتفعيلتـا الخفيـف يدخلهما الخبـن، وهو حذف الثاني السـاكن، فتصير فاعلاتـن (فعِلاتـن)، ومسـتفعلن (مفاعلـن)، ولا يؤثـر ذلـك علـى الميـزان الصوتي، لأن المحذوف حرف ساكن.

٨. هايكو المقتضب (مفعولاتُ مفتعلن مفعولاتُ مفتعلن)

للمقتضـب ١٦ صوتـا. وهايكو المقتضب منقـوص دائما فلا يمكن أن يزيـد عـن ١٦ صوتـا، ولا ينقـص عن ذلـك مهما دخـل عليه مـن زحافات. ومثاله:

لا خُطّافَ في اليد
بلْ
عشرةٌ على الشجرهْ

لَاْ خُطْطَاْفَ	فِ لْيَدِ بَلْ	عَشْرَتُنْ عَـ	لَ شْشَجَرَهْ
مفعولاتُ	مفتعلن	فاعلاتُ	مفتعلن
٤	٤	٤	٤

ومفعولاتُ المقتضب يدخلها الطي، وهو حذف الرابع الساكن، فتصير (فاعلاتُ)، ولا يؤثر ذلك على الميزان الصوتي، لأن المحذوف حرف ساكن. ومفعولاتُ لم ترد في كتب العروض إلا مطوية، ولكننا لا نجد حرجا في إتيانها بصورتها الأصلية دون طي.

٩. هايكو المجتث (مستفعلن فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن)

للمجتث ١٦ صوتا. وهايكو المجتث منقوص دائما، فلا يمكن أن يزيد عن ١٦ صوتا، ولا ينقص عن ذلك مهما دخل عليه من زحافات. ومثاله:

ليلًا مسستُ حصاةً
في الصبحِ
لم أر كفّي

لَيْلَنْ مَسْسْ	تُ حَصَاْتَنْ	فِ صُبْحِ لَمْ	أَرَ كَفْفِيْ
مستفعلن	فعلاتن	مستفعلن	فعلاتن
٤	٤	٤	٤

وتفعيلتا المجتث يدخلهما الخبن، وهو حذف الثاني الساكن، فتصير مستفعلن (مفاعلن)، وفاعلاتن (فعلاتن)، ولا يؤثر ذلك على الميزان الصوتي، لأن المحذوف حرف ساكن.

١٠. هايكو المنسرح (مستفعلن مفعولات مفتعلن مستفعلن)

يحتوي البحر المنسرح على أربعة وعشرين صوتًا موزعة في ست تفاعيل:

مستفعلن مفعولات مفتعلن مستفعلن مفعولات مفتعلن

فحين نتوقف عند التفعيلة الرابعة منه، يكون لدينا ١٦ صوتا. وهايكو المنسرح منقوص دائما، فلا يمكن أن يزيد عن ١٦ صوتا، ولا ينقص عن ذلك مهما دخل عليه من زحافات. ومثاله:

دمعتُهُ
في أغوار لحيته
غائرةٌ

غَاْئِرَتُنْ	لِحْيَتِهِيْ	فِيْ أَغْوَاْرِ	دَمْعَتُهُوْ
مفتعلن	مفتعلن	مفعولاتُ	مفتعلن
٤	٤	٤	٤

وتفعيلتا المنسرح يدخلهما الطي، وهو حذف الرابع الساكن، فتصير مستفعلن (مفتعلن)، ومفعولات (فاعلاتُ)، ويدخل مستفعلن الخبن، وهو حذف الثاني الساكن، فتصير (مفاعلن)، ولا يؤثر ذلك على الميزان الصوتي، لأن المحذوف في الحالين حرف ساكن.

١١. هايكو المضارع (مفاعيلن فاعلاتن مفاعيلن فاعلاتن)

للمضارع ١٦ صوتا. وهايكو المضارع منقوص دائما، فلا يمكن أن يزيد عن ١٦ صوتا، ولا ينقص عن ذلك مهما دخل عليه من زحافات. ومثاله:

حُبارى
كأنه من بعيدٍ
أنثى حُبارى

ثَىْ حُبَاْرَىْ	بَعِيْدِنْ أُنْـ	أَنَنَهُوْ مِنْ	حُبَاْرَىْ كَـ
فاعلاتن	مفاعيلن	فاعلاتن	مفاعيلُ
٤	٤	٤	٤

وتفعيلتا المضارع يدخلهما الكف، وهو حذف السـابع السـاكن، فتصبح مفاعيلن (مفاعيلُ)، وفاعلاتن (فاعلاتُ)، ولا يؤثر ذلك على الميزان الصوتي لأن المحذوف حرف ساكن. ومفاعيلن لم ترد في كتب العروض إلا مكفوفة، ولكننا لا نجد حرجا في إتيانها بصورتها الأصلية دون كف.

١٢. هايكو الهزج (مفاعلين مفاعيلن مفاعلين مفاعيلن)

للهـزج ١٦ صوتـا. وهايكـو الهزج منقوص دائما فـلا يمكن أن يزيد عن ١٦ صوتا. ومثاله:

يودُّ الظبي
لو تنشقُّ أرطاةٌ
وتخفيهِ

يَوَدْدُ ظْظَبْـ	يُ لَوْ تَنْشَقْـ	قُ أَرْطَاتُنْ	وَتُخْفِيْهِي
مفاعيلن	مفاعيلن	مفاعيلن	مفاعيلن
٤	٤	٤	٤

والهزج هو البحر الوحيد الذي لا زحاف له.

١٣. هايكو الوافر (مفاعلتن مفاعلتن فعولن مفاعلتن)

يحتوي البحر الوافر على ستة وعشرين صوتًا موزعة في ست تفاعيل:

مفاعلتـن مفاعلتـن فعولـن   مفاعلتـن مفاعلتـن فعولـن

فحين نتوقف عند التفعيلة الرابعة منه، يكون لدينا ١٨ صوتا. وهايكو الوافر قد يكون مزيدا، أو وافيا، أو منقوصا، وذلك حسب عدد تفاعيله المعصوبة. فهو مزيد في صورته الصحيحة، وقد يدخله العصب مرة، وهو تسكين الخامس المتحرك، فتصير مفاعلتن (مفاعلين)، فيغدو وافيا بـ ١٧ صوتا. وقد يدخله العصب مرتين، فيغدو منقوصا بـ ١٦ صوتا. ولا ينبغي أن يدخله العصب أكثر من مرتين، لئلا تقل الأصوات عن ١٦ صوتًا.

ومثاله:

خزامى
يعتريها الليل والطل
قاطبةً

خُزَامَىْ يَعْـ	تَرِيْهَ لْلَيْـ	لُ وَطْطَلْـ	لُ قَاْطِبَتَنْ
مفاعيلن	مفاعيلن	فعولن	مفاعَلَتُن
٤	٤	٣	٤

أما هايكو مجزوء الوافر (مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتن)، فيجب أن تعصب منه تفعيلتان على الأقل، وثلاث تفاعيل على الأكثر. فإذا عصبت كل تفاعيله الأربع، تحوّل إلى هايكو الهزج. ومثاله:

يشم الفحلُ
أنف البردِ
في أذيالِ بكرَتِه

يَشْمْمُ لُفَحْـ	لُ أَنْفَ لُبْرْ	دِ فِيْ أَذْيَاْ	لِ بَكْرَتِهِيْ
مفاعيلن	مفاعيلن	مفاعيلن	مفاعلتن
٤	٤	٤	٥

١٤. هايكو الكامل (متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن)

لمجزوء الكامل صحيح التفاعيل، ٢٠ صوتا. فهو خارج عن الميزان الصوتي لعروض الهايكو. ولكي ندخله إلى الهايكو، لا بد من إضمار تفعيلتين على الأقل، والإضمار، وهو تسكين الثاني المتحرك، فتصبح متفاعلن (مستفعلن)، وهايكو مجزوء الكامل في هذه الحالة مزيد ذو ١٨ صوتا، فإذا أُضمرتْ ثلاث تفاعيل صار وافيًا بـ ١٧ صوتا. وسنسميه هايكو الكامل تسهيلا. ويتحول هايكو الكامل إلى هايكو الرجز بإضمار جميع تفاعيله الأربع ومثال هيكو الكامل:

ليسوا طوارق
أوجهٌ عربية
تتلثّمْ

لَيْسُوْ طَوَاْ	رِقَ أَوْجُهُنْ	عَرَبِيْيَتُنْ	تَتَلَثْثَمْ
مستفعلن	متفاعلن	متفاعلن	متفاعلْ
٤	٥	٥	٤

وقد تدخل علة القطع ضرب الكامل، وهو حذف ساكن الوتد المجموع وتسكين ما قبله، فتصير متفاعلن (متفاعلْ)، وفي هذه الحالة نكون قد فقدنا متحركا، فلا بد حينها من إضمار تفعيلة واحدة الأقل، أو تفعيلتين على الأكثر.

١٥. هايكو السريع (مستفعلن مستفعلن فاعلن مستفعلن مستفعلن)

يحتوي البحر السريع التام على اثنين وعشرين صوتًا موزعة في ست تفاعيل:

مستفعلن مستفعلن فاعلن   مستفعلن مستفعلن فاعلن

فحين نتوقف عند التفعيلة الرابعة منه، يكون لدينا ١٥ صوتا فقط، أما إذا توقفنا عند التفعيلة الخامسة، فيكون لدينا ١٩ عشر صوتا. وهايكو السريع في الحالين خارج على الميزان الصوتي. ولأن هذا البحر هو الوحيد الذي لا يمكن ضبطه بين ١٦ و١٨ صوتا، فسنقبله استثناء، بشكله الأقصر ذي الخمسة عشر صوتًا. ومثاله:

ليسكت الحادي
تغذُّ المسير
ناقةٌ

لِيَسْكُتَ لْـ	حَاْدِيْ تَغُذْ	ذُ لْمَسِيْـ	رَ نَاْقَتُنْ
مفاعلن	مستفعلن	فاعلن	مفاعلن
٤	٤	٣	٤

وتفعيلتا السريع يدخلهما الخبن، وهو حذف الثاني الساكن، فتصير مستفعلن (مفاعلن)، وفاعلن (فعِلن)، ويدخل مستفعلن الطي، وهو حذف الرابع الساكن، فتصير (مفتعلن)، ولا يؤثر ذلك على الميزان الصوتي، لأن المحذوف في الحالين حرف ساكن.

١٦. هايكو الخبب (فعلن فعلن فعلن فعلن فعلن)

لمجزوء الخبب ١٨ صوتا. وهايكو الخبب أكثر بحور الهايكو العربي مرونة، وهو الأقرب إلى تدفق شعر التفعيلة. وقد يجيء بست تفاعيل على الأقل، حين تكون خمس منها على الأقل صحيحة، وقد يجيء بتسع تفاعيل، حين تكون جميعها مضمرة. وقد يجيء بثمان وسبع تفاعيل أيضا، حسب عدد مرات الإضمار، فهو أكثر البحور زحافا. وبذلك، فإن هايكو الخبب قد يجيء مزيدا أو وافيا أو منقوصا، وأسهل طريقة لضبطه، هو عد حركاته. ومثاله:

الماء المتّسخُ
العطنُ الآجنُ
ماء أيضا

اَلْمَاْ	ءُ لْمُتْـ	تَسِخُ لْـ	عَطِنُ ك	اَاْجِنُ	مَاْءُنْ	أَيْضَنْ
فعْلن	فعْلن	فعِلنْ	فعِلنْ	فاعلُ	فعْلن	فعْلن
٢	٢	٣	٣	٣	٢	٢

وتفعيلة الخبب يدخلها الإضمار فتصبح فِعِلن (فعْلن)، ويؤثر ذلك في الميزان الصوتي، فلا بد من عد الأصوات والتأكد من أن مجموعها واقع ضمن مدى الميزان الصوتي. كما أن (فاعلُ) واردة أيضا في الشعر الحديث.[1]

* * *

وبهذا نكون قد أثبتنا نجاعة وجدوى العروض العربي في استضافة الهايكو، نظريا وتطبيقيا. وقد اعتمدنا في التقطيع العروضي، على رسم الحروف المنطوقة، والتفعيلة المقابلة لها، وإثبات عدد أصواتها (أو حركاتها). ولعلنا، من باب التيسير على القارئ والدارس، نلخص الزحافات الواردة في هذا الفصل، في جدول يسهل الرجوع إليه.

اسم الزحاف	وصفه	التفعيلة	زحافها
الخبن	حذف الثاني الساكن	فاعلاتن	فعِلاتن
		فاعلن	فعِلن
		مسْتفعلن	متَفْعِلن/ مَفاعلن
الطي	حذف الرابع الساكن	مستفعلن	مسْتَعِلن/ مفْتعلن
		مفعولاتُ	مفْعُلاتُ/ فاعلاتُ

(١) انظر: نازك الملائكة، ص١٣٧

اسم الزحاف	وصفه	التفعيلة	زحافها
القبض	حذف الخامس الساكن	فعولن	فعولُ
		مفاعيلن	مفاعلن
الكف	حذف السابع الساكن	مفاعيلن	مفاعيلُ
		فاعلاتن	فاعلاتُ
الإضمار	تسكين الثاني المتحرك	متَفاعلن	متْفاعلن/ مسْتفعلن
		فعِلن	فعْلن
العصب	تسكين الخامس المتحرك	مفاعلَتن	مفاعلْتن/ مفاعيلن

١٧. الهايكو المرسل

بقي أن نتدارك البحر الأخير، وهو بحر مبتكر بداعي الحاجة إلى توسيع مدار الإيقاع التنفسي خارج حدود العروض، سنسميه الهايكو المرسل، أو متدارك الهايكو. إنه بحر منثور، بلا تفاعيل، ويمكن ضبطه بحساب عدد الأصوات أو عدد الحركات، لا فرق. ويمكن لأي أحد لا يتقن علم العروض، أن يهكو على هذا البحر، فلا يغدو نصه مترهلا، أطول مما ينبغي، ولا مَنكمشا، أقصر مما ينبغي. كما إن هذا البحر مناسب لترجمة الهايكو، أيا كانت لغته، إلى العربية، وملائم لتعليم كتابة الهايكو للصغار والكبار. ومثاله قول سامح درويش:

عَلَى حَافَةِ البِئرِ
الدَلوُ
يَملَؤُهُ المَطَرُ

هـذا النـص لا يمكن تقطيعه على أي بحر من بحـور الهايكو العروضية، ولكنـه يحتـوي على ١٦ صوتا، فهـو خاضع للميزان الصوتي التنفسـي، على بحر الهايكو المرسل.

الباب الثالث

دفتر المهاكاة

الهايبون، هو فن أدبي، يمزج النثر بالهايكو، ابتدعه باشو لكتابة مذكراته، وتوثيق رحلاته. وكانت أشهر رحلة لباشو، رحلة طواف على الأقدام في ربوع اليابان عام ١٦٨٩، امتدت لخمسة أشهر، وقطع خلالها ٢٤٠٠ كيل. وقد أثمرت هذه الرحلة عن أهم أعمال باشو الهايبونية، **الطريق الضيقة إلى أقصى الشمال**. يراوح باشو في كتابه هذا بين النثر والهايكو، كما يراوح بديع الزمان الهمذاني في مقاماته بين السرد والشعر.

وقد اصطحبني ذو الرمة، أثناء قراءتي لديوانه، في رحلة خاصة، إلى ربوع الصحراء العربية، لم أكن خلالها أنقّب عن مكامن الهايكو بين أبياته فحسب، بل وأتعلم منه دقة الوصف، وهكذائية الموقف الشعري، وأسرار الطبيعة البكر، وعلم النجوم، وقبل ذلك وبعده، صنعة الشعر. قرأت ديوانه مرارًا، وخرجت منه بمدوّنة، جعلتها على شكل مذكرات هايبون، تمزج الشعر بالنثر، في مئة لوحة.

جعلت هذا الباب اشتغالا تطبيقيا على الأطروحة السابقة، وقسّمته إلى أربعة فصول تحاكي فصول السنة. معجم ذي الرمة عريض بما يكفي ليتسع لكل حوشيٍّ من اللفظ وغريب من القول، وربما أدت تلك الوعورة إلى انصراف المتأخرين عن شعره، استصعابا وتهيُّبا، ولذلك كان لا بد من بعض الشرح والتبسيط. تبدأ كل لوحة من اللوحات المئة بمقتبس شعري لذي الرمة، متبوع باستفاضة نثرية، قد تكون شرحا لأبياته، أو شطحا عليها، لتنتهي اللوحة ببيت مهاكاة مستوحى ومستمد منها.

ليس هذا الباب ديوانًا شعريا، بقدر ما هو كرّاسة مذكرات كُتبت بقلم الرصاص. هو دفتر كنت فيه، كذي الرمة، «أخط وأمحو الخط ثم أعيده».

١٤

ربيع مية

الربيع موسم الزهر، وفصل الزينة. ترتدي الأرض فيه أحسن ثيابها، وتضع النساء فيه المسك والحناء، ويلبسن الحلي والأوشحة، ولا يفارقن المسواك والمرآة. الربيع موسم اللقاء، والتعارف، وموسم الرقص، والزواج. وفي الربيع تكثر الطيور، وتنتشر الحشرات، ويعتدل الطقس، ويحلو السمر. وإذا شارف الربيع على نهايته، هبّت البوارح، وجف العشب، وهاجرت الطيور، وغادر الناس البادية. الربيع أكثر الفصول تطرفا عاطفيا، فعلى طرفيه تجتمع النقائض: الفرح والحزن، واللقاء والفراق، والخضرة والجفاف.

وإذا كان ذو الرمة سائر العام، شاعرا قادرا على تحييد قلبه وترويض مشاعره، والتحكم بمنسوب العاطفة في قصيدته، فإنه أعجز ما يكون عن كبح لواعجه في الربيع، حين يصفو الجو، وتعتمل الأشواق، وتختلط قبيلته في المربع بقبيلة حبيبته، هناك حيث تتبرج النساء، ويتعلق المحبون ببعضهم، قبل أن يُفجعوا بالفراق المحتوم، عندما تهبّ البوارح، وتظعنُ القوافل مؤذنة بنهاية الربيع، الموسم السنوي لهجرة القلوب. ذو الرمة في الربيع شاعر يضحك تارة، ويبكي تارة أخرى. يضحك سرورا بلقاء مية، وتدمع عيناه حزنا على رحيلها السريع.



كأنّا وميًّا بعدَ أيّامنا بها وأيامِ حُزْوى لم يكُنْ بيننا وصْلُ
ولم يتربّعْ أهلُ ميٍّ وأهلُنا أجارعَ لم تُغْرَسْ بحافاتها نخْلُ[1]

أول نجوم الربيع في تقويم الأنواء الحديث هو سعد السعود، ويوافق طلوعه عند الغداة في جزيرة العرب الثامن من آذار/ مارس، ولا غرابة إذن أن يصادف اليوم العالمي للمرأة أول أيام الربيع، كونها إحدى قرائنه الطبيعية الأهم. وأول بشائر الربيع عند العرب هو نضارة العود بجريان الماء فيه، وإيراقه وإزهاره. إنه الاخضرار المورق، والإزهار العبق، الذي يجعل سعْدًا هذا، سعدَ السُّعود، وسعدَ المباهج والمسرات. قال ساجع العرب: «إذا طلع سعد السعود، نضر العود، ولانت الجلود، وذاب كل مجمود، وكره الناس في الشمس القعود.» إنه بداية الذوبان، لا ذوبان الثلج المتراكم على الأرض والشجر فحسب، بل وثلج القلوب أيضا.

وأكثر ما يحضر في شعر ذي الرمة من نباتات الربيع، الأقحوان والخزامى، وإن كانتا نبتتين تكادان لا تزهران في شعره بمعزل عن مية، وفي سياق غير سياق التغزل بها، لأن الربيع فصل مية وموسمها، وكل ما فيه من جمال، مجرد هامش على جمالها، وصورة فوتوغرافية بالأبيض والأسود، تستمد من عيني مية ألوانها.

وتجلو بفرْعِ من أراكٍ كأنه من العنبر الهنديِّ والمِسْكِ يُصْبَحُ
ذُرى أقحوانٍ واجهَ الليل وارتقى إليه الندى من رامةَ المتروّحُ[2]

---

(١) الديوان، ص١٦١٢

(٢) نفسه، ص١٢٠٣-١٢٠٤

لا شيء أشبه بأسنان مية في بياضها وانتظامها من بتلات زهرة الأقحوان الربيعية. ولكننا حين نُهاكي ذا الرمة في الربيع، علينا أن لا نمعن معه في النسيب، ولا ننظر في مخطط قلبه، بقدر ما نتأمل مشاهده النابضة بالحياة البرية. علينا ونحن نهاكيه، أن نقاوم رقة الغزل، وحرقة القلب، وأن نتجاهل المشبَّه تماما، ونتشبث بالمشبه به، حيث تواجه خميلة الأقحوان الليل، ويتكثف على بتلاتها الندى بفعل الرطوبة المرتفعة آخر النهار من تجمع ماء قريب اسمه رامة. أقول مُهاكيًا:

عن الأقحوانة
زلّ الندى
قبل تكوينهِ متقارب

لعلنا نستطيع أن نلمس بتلات الأقحوان الرقيقة دون أن نضطر إلى القول حرفيا بأنها رقيقة. هي رقيقة جدا بحيث تزلّ عنها قطرات الندى قبل أن يكتمل تكثفها، فبتلات الأقحوان أرقّ وأضعف وأكثر هشاشة من أن تحتمل قطرة واحدة من الندى. الأقحوانة لا تمهل الندى حتى يتكثف، والربيع لا يمهل ذا الرمة حتى يملأ جوارحه من جمال مية. لقد قلنا كل ذلك دون أن نقوله، فالهايكو يعلمنا أن نوحي فحسب.

*

لها بشَرٌ مثلُ الحريرِ ومَنطِقٌ ... رخيمُ الحواشي لا هُراءٌ ولا نزْرُ
وعينانِ قال اللهُ: كُونا فكانَتا ... فعُولانِ بالألبابِ ما تفعلُ الخَمْرُ
تبسَّمُ لمْحَ البرْقِ عن مُتَوَضَّحٍ ... كَنَوْرِ الأقاحي شافَ ألوانَها القطْرُ[1]

---

(١) الديوان، ص٥٧٧-٥٨٠

قد تكون هذه الأبيات من أشهر ما غُنّي وحُفظ لذي الرمة، حيث يبرع مرة أخرى في وصف رقة مية وما تفعله عيناها بالألباب. ولكن ما يصلح للغناء لا يصلح للهايكو بالضرورة. إن ما يعنينا من هذه الأبيات الثلاثة، هو البيت الثالث لا غير، حيث يصف ثغرها المبتسم بزهرة الأقحوان أثناء المطر، الذي يغسل البتلات ويعيد نضارتها، ولكنه في الوقت ذاته مطر يبلّل عدستي نظارتي، فيتداخل عليّ لونا الزهرة. ولكن الأقحوانة ذات اللونين الأصفر والأبيض، والمسماة عندنا اليوم بالبابونج، قد تصلح لشيء آخر غير النظر.

الأرض تحسو

رشْفتَيْ بابونجٍ

بعد المطرْ رجز

*

ومَربوعةٍ رِبْعيَّةٍ قد لبَأْتُها بكفّيَّ من دويّةٍ نفرًا سَفْرا[1]

المربوعة الربعية هي الكمأة أصابها مطر الخريف فخرجت أول الربيع. يقول ذو الرمة إنه أطعمها بكفيه جماعةً مسافرين. لا يبدو أن ذا الرمة مسافر إلى هذا المكان من أجل الكمأة، وإنما صادف أن وجدها على طريقه، فلم يبخل بها على ضيوفه. والكمأة صيد ثمين، يأتينا كل ربيع من شمال الجزيرة العربية، ويُباع علينا بأبهض الأثمان. تشتهيه

(١) الديوان، ص١٤٤٩

الأمهات إدامًا، ويتذوق فيه الصغار والكبار طعم باديةٍ لم يروها في حياتهم، ولم يستنشقوا قط هواءها.

بين أسنانيَ رمْلٌ:
كمأةً
كان عشائي رمَل

*

قال باشو:

زهرة الخزامى
على جانب الطريق
تأكلها الفرس

وقال ذو الرمة:

وريحِ الخُزامى رشّها الطلُّ بعدما دنا الليلُ حتى مسّها بالقوادمِ[1]

إذا كانت فرس باشو معجبة بطعم الخزامى، فإن ذا الرمة معجب برائحتها. يتكرر مشهد الزهرة المبللة بالندى آخر النهار، ولكن الزهرة هذه المرة ليست الأقحوانة البيضاء كأسنان مية، بل الخزامى البنفسجية الفواحة بعطر يشبه رائحة مية. ولكننا لا نعرف تماما ما الذي مس الخزامى بالقوادم في ساعة الغروب، أهو الطل أم الليل، وأيهما كان أسبق إلى مس الخزامى؟

---

(١) الديوان، ص٧٥٧

خزامى
يعتريها الليلُ والطلُّ
قاطبةً

وافر

*

كأنّما خالطتْ فاها إذا وسِنَتْ بعدَ الرُّقادِ فما ضمَّ الخياشيمُ
مهطولةٌ من خُزامى الرملِ هيّجها من نفحِ ساريةٍ لوثاءَ تهميمُ

يشبّه ذو الرمة وجه محبوبته الناعس بروضة خزامى، تداعبها ريح بطيئة ذات مطر ربيعي خفيف. الريح السريعة لا تحمل الغيث، وإنما تجود به السحب المثقلة السائرة على مهل. ألم يقل أبو الطيب المتنبي:

ومن الخيرِ بُطءُ سَيبِك عنّي أسرعُ السحْبِ في المسيرِ الجَهامُ[1]؟

نتخيل رائحة هذه الروضة الغناء بعد ارتوائها من مطر طويل، والريح ما تزال متريّثة.

بطيئًا
إلى الأنفاس تنسلُّ
يا ريحَ الخزامى

طويل

*

سافتْ بطيّبة العِرنين، مارنُها بالمسكِ والعنبرِ الهنديِّ مُختضِبُ[2]

---

(١) شرح ديوان المتنبي، وضعه عبدالرحمن البرقوقي، ديوان الكتاب العربي، ١٩٨٦، ص٢٢٤
(٢) الديوان، ص٣١

السـوف هو الشم، والعرنين أرنبة الأنف، والمارن غضروفه. يصف ذو الرمة المرأة المترفة، التي لا تترك الطيب، والتي، لشـدة التصاقها به، يختلط بملامـح وجههـا، ولا يفـارق أريجـه أنفهـا. وفـي سـياق ذكـر العطـور، فإن اليابانييـن لـم يبرحـوا يتـداوون بالرائحـة، ويشـعلون أصنـاف البخـور أثناء ممارسة التأمل. وهذه هي المرة الثانية التي يذكر ذو الرمة فيها العنبر الهندي والمسك مقترنين.

لطخةُ المسك

فوق أرنبة الأنف

من الشمّ خفيف

*

أسيلةُ مُسْتنِّ الوشاحينِ قانئٌ بأطْرافِها الحنّاءُ في سبَطٍ طَفْلِ[1]

وشعر ذي الرمة في الربيع ممتلئ بزينة النسـاء، مـن عطر وخضاب وحلـي ولبـاس. والزينة والأزياء حيـن تحضر في الهايكـو ينبغي أن تغيب المـرأة التـي خلفهـا تماما، وتتوارى. هنا يشير ذو الرمة إلى شـدة احمرار الحنـاء علـى بنـان مي، ربما لأنهـا مختضبة بـه حديثا. ولكـن الحناء عندنا أقـرب إلـى الأحمر البني منه إلـى الأحمـر القانـي، أو لنقـل، إلـى لـون الشـوكولا الملعوقـة. والحنـاء كالشـوكولا، نعيـمٌ سـريع التلاشـي، لونا ورائحة وطعما.

---

(١) الديوان، ص١٤٢

ليس حناءُ الأناملِ

بلْ

لعقةٌ من شوكولا

مديد

*

عجـزاءُ ممكـورةٌ خُمصانـةٌ قلِـقٌ عنهاالوشاحُ وتمَّ الجسمُ والقصَبُ[1]

عندما يقلق الوشاح عن الخصر، فتلك سمة رشاقة. أستطيع أن أشاهد من خلال تصوير ذي الرمة المتحرك، ثوب فتاة فضفاض تلهو به ريح الصبا في الربيع، ولكنه مشهد نادر اليوم، فصرخات الأزياء لا شك تغيرت منذ عهد ذي الرمة، والسيدات لم يعدن يلبسن من الثياب اليوم إلا ما التصق بأجسادهن. ولكنني أستطيع مشاهدة لعب الريح بقميص الفلاح الرشيق، خميص البطن، حين يتسلق جذوع النخل في أول الربيع؛ لتأبيرها.

مؤبّرُ النخل

الصبا أقلقت

قميصه

سريع

*

لهـا أُذُنٌ حَشْـرٌ وذِفـرى أسيلةٌ وخـدٌّ كمـرآة الغريبـةِ أسـجحُ[2]

الأذن الحشر، هي الأذن اللطيفة المحددة. والذفرى الأسيلة، هي العظمة

(١) الديوان ص٢٨

(٢) نفسه، ص١٢١٧

التي تلي الأذن، إذا كانت ملساء لينة. والخد الأسجح، الناعم المستوي، وإنما شبه الخد الأسجح بمرآة الغريبة، لأن المرأة إذا كانت عند قوم غير قومها، تجتهد في التزين، ولا تبرح مرآتها، فهي تجلوها دائما. وحين سمع العدويّون هذا البيت، عابوه على ذي الرمة، وقالوا: «جعلت لها ذفرى كذفرى البعير.» فاحتج ذو الرمة بشعر الراعي النميري، فغضب قومه، وقالوا: «يحتج بشعر راعي الإبل وهو أشعر منه.»[1]

يمسُّ بنانُها المرآةَ
والحنّاءُ
لم ينْشَفْ مجزوء الوافر

*

والقُرْطُ في حُرّةِ الذفرى معلّقُهُ تباعدَ الحبْلُ منهُ فهْو يضطربُ[2]

ليس أجمل من قلق الثوب على الجسد بفعل الريح، سوى قلق القرط الطويل على صفحة العنق. براعة ذي الرمة هنا، تكمن في عدم تثنيته للقرط، فالمشهد جانبيّ وليس أماميًا، إنه لا يرى القرط الآخر، ولا يتخيله، ولا يشتت ذهنه وأذهاننا به. هذه العدسة القادرة على الاقتراب الشديد، لا تتسع إلا لقرط واحد. ولكنني أتساءل عن القرط الآخر، ربما ليس قلقا كأخيه. ربما هو مندس في كهف من الضفائر، أو غير مبال بالصّبا، أو بالهكاة المترصدين له ولأخيه.

---

(١) المرزباني، ص٢٣٧-٢٣٨

(٢) الديوان، ص٣٥

قُرطٌ لعوبٌ

وقُرطٌ لا تحرّكُهُ

ريحُ الصَّبا بسيط

*

كأنّ بيـن القُـرطِ والخَلخـالِ	منهـا نقًـا نُطّـقَ فـي الرمـالِ
فـي ربـربٍ روائـقِ الأعطـالِ	هيـفِ الأعالـي رجّـح الأكفالِ
إذا خرجْـن طَفَـلَ الآصـالِ	يركُضْـنَ رَيْطًـا وعِتـاقَ الخـالِ
سمعْتَ من صلاصلِ الأشكالِ	والشـذْرِ والفرائـدِ الغوالـي
أدْبًـا علـى لبّاتهـا الحوالـي	هـزَّ السـنا في ليلـةِ الشّـمالِ[1]

الاضطراب والقلق ليست شيمة الوشاح والقرط وحدهما إذن. يصف ذو الرمة خروج مي في جماعة من النسوة قبل الغروب، وهن يطأن أطراف ثيابهن بأقدام مخلخلة، وأجساد ثقيلة الأكفال، نحيلة البطون، لتهتز خلاخيلهن، وأقراطهن، وقلائد لبّاتهن، عن صوت عجب كأنه صوت الشجر إذا هبّت عليه ريح الشمال. بهذه المقطوعة من أرجوزته اللامية، يحدد لنا ذو الرمة تماما مزاج الربيع اللعوب هذا، باللون وبالصوت وبالحركة. ولكن الأوقات السعيدة سريعة الانقضاء دائما كهذا الغروب الماتع الذي سرعان ما يمضي ويتلاشى. «هو نقط عروس وبعر ظباء سرعان ما يضمحل»، كما قال جرير في وصف شعر ذي الرمة؛ فالغروب الربيعي، والربيع بجملته، وشعر ذي الرمة، وشعر الهايكو، تشترك كلها في كونها جمالا خاطفا، قليل المُكث.

(١) الديوان، ص٢٧٥-٢٧٧

دنانيرُ الغروب

بها

تراكضت الخلاخيلُ

هزج

*

ليالـيَ اللهـوُ يطبيني فأتبعُـه كأنّني ضـاربٌ فـي غمـرةٍ لعِـبُ[1]

تغرب الشـمس سريعا فيتذكر ذو الرمة ليالي الربيع في صباه، وكيف كان اللعـب يناديـه فلا يتردد في تلبيته، والانغماس في غمرته. قال سـاجع العرب: «إذا طلـع الدلـو هيب الجزو، وطلب اللهو الخلو.» والدلو نجما الربيع الثالث والرابع. والجزو والجزء، الاكتفاء بالمرعى الرطب عن الماء، وفي هذا الوقت من العام يُخشـى أن لا تكتفي الإبل عن الماء بالمرعى، لدنو الحر والجفاف. واللهو الزوجة، والزواج. وما يزال الربيع حتى يوم الناس هذا موسـما مفضلا للزواج، يشهد على ذلك الموروث الغنائي لجزيرة العرب. وإنما شاع الزواج فـي الربيـع لاعتدال الجو، وفـراغ الذهن، وتوفر أسـباب التعـارف بين الفتيان والفتيـات أثنـاء اختـلاط القبائـل فـي المرعـى. كما يأتـي اللهو بمعنـى العبث واللعب، وسواء أجاء اللهو في بيت ذي الرمة بمعنى الحب وطلب الزواج، أم بمعنى اللعب فحسب، فإن كلا المعنيين مشتق من الآخر.

نصفُ الربيع:

رعاةٌ يرقصون على

ضوء القمرْ

بسيط

*

---

(١) الديوان، ص٣٨

حتى إذا معمعانُ الصيف هبَّ له | بأجّةٍ نشَّ عنها الماءُ والرُّطُبُ
وصوّحَ البقلَ نآّجٌ تجيءُ به | هَيْفٌ يمانيةٌ في مرّها نَكَبُ[1]

الصيف عند ذي الرمة هو الربيع عندنا اليوم، ومعمعان الصيف، آخر الربيع وحره. تهب يومئذ ريح حارة، قادمة من تلقاء اليمن، فتجفف العشب والمياه. وإنما قال هيف يمانية ليميز بين الهيفين، وهما الجنوب اليمانية، والدبور الغربية. والنكب جمع نكباء، وهي الريح التي بين ريحين.

إذا هيّج الهيفُ الربيعَ تناوحَتْ | بها الهُوج تَحْنانَ المولّهةِ العُجْلِ[2]

يشبه صوت الريح التي يهيج لها عشب الربيع، صوت الناقة التي تحن إلى فصيلها. صوت الجنوب صوت مشتاق، وإن كانت نذير شؤم وفراق، فإنما ينتهي الربيع بهبوبها.

فقطْ ليلتين
هلّا
تمهّلْتِ يا جنوبُ؟

مضارع

*

وأسوَدَ ولّاجٍ بغيرِ تحيّةٍ | على الحيِّ لم يُجْرِمْ ولم يحْتملْ وِزرا
قبضتُ عليه الخَمْسَ ثمّ تركتُهُ | ولم أتّخذْ إرسالَه عنده ذُخْرا[3]

---

(١) الديوان، ص٥٣-٥٤
(٢) نفسه، ص١٣٩
(٣) نفسه، ص١٤٣٦-١٤٣٧

قال الساجع: «إذا طلعت السمكة، نُصبت الشبكة، وأمكنت الحركة، وتعلقت بالثوب الحسكة.» والسمكة، أو الحوت، أو الرِّشاء، هو خامس طوالع الربيع، وعند طلوعه تهاجر صغار الطيور، وينصب الصيادون لها الشباك. ولكن ذا الرمة، لا يطاوعه قلبه أن يصيب أي مخلوق بأذى، فضلا عن تقديسه مرْبع مية، فهو لا يحل لنفسه الصيد فيه. وحرَمُ مية عند ذي الرمة ليس مربعُها فحسب، بل كوكبها بأسره. وهو حين يقبض على طائر الخُطّاف بأصابعه الخمس، فإنما يفعل ذلك لتحيته والاطمئنان عليه، وجس نبضات قلبه المتسارعة، وربما سقيه قليلا من الماء، قبل أن يحرره.

لا خُطّاف في اليد
بلْ
عَشْرةٌ على الشجرهْ مقتضب

*

أشداقُها كصُدوع النبْع في قُلَلٍ مثلِ الدحاريجِ لم ينبُتْ بها الزغَبُ[1]

المشبّه هنا هو رؤوس الرئال. والرئال فراخ النعام، وهي قرينة شتائية، لسنا معنيين بها هنا في الربيع. ولكن المشبّه به، دحروجة الجُعَل، قرينة ربيعية. والجُعَل، خنفساء الروث، تتغذى على فضلات الدواب والبشر، وتتخذ منها كرةً، تدحرجها إلى جحرها، وتُعنى بها عناية فائقة. ومما روى الجاحظ من الهجاء:

إذا أتوهُ بطعامٍ وأكلْ بات يُعشّي وحده ألْفيْ جُعَلْ[2]

(١) الديوان، ص١٣٤

(٢) الجاحظ، الحيوان، ج١، ص٢٣٦

والربيع فصل تنشط فيه الحشرات بأنواعها، بدءا من طلوع سعد الأخبية.

دُحروجة
أسرفتْ في
تشذيبها الخنفساءُ مجتث

*

وأرْقصَتِ الهُوجُ السَّفى فتساقَطَتْ مرابيعُهُ الأولى كما ينْصُلُ النبْلُ
وشاكتْ به أيدي الجِمالِ كأنّما يعَضُّ بها أعلى فراسِنِها النمْلُ[1]

والحسكة شوكة السعدان، تشتد فتتعلق بالثياب. ومثلها السفى، وهو شوك نبات البهمى. والسفى أخف وأدق من الحسك، تجده يتطاير عند هبوب البوارح آخر الربيع، فيلذع الدواب في ظهورها وأعجازها، وتكره الإبل رعي البهمى عندما يهيج، خشية اللسع في الأنوف والأيدي:

رعتْ بارض البُهمى جَميمًا وبُسرةً وصمْعاءَ حتى آنَفَتْها نِصالُها[2]

ولكن ذا الرمة لا يتدخل هنا لتغيير مجرى الطبيعة، ولا يمكنه ذلك. لو يستطيع ذو الرمة أن يلتقط بأصابعه كل نصل من نصال السفى في البر، ليحمي منها إبله وإبل مية وإبل البدو أجمعهم، لما تردد في ذلك لحظة. ولكن ذا الرمة يدرك أن لذع السفى للإبل، إشارة الطبيعة لها بأن تغادر الفلاة، وتنجو بنفسها قبل أن يشتد الجفاف، وتموت من الظمأ. نصْلُ السفى إذن، رحمة في

---

(١) الديوان، ص١٦١٤

(٢) نفسه، ص٥١٩

صـورة لسـعة، هكذا تعودت الطبيعـة العناية بأطفالها. ولكنّ لسـعة الأمهات، حارقة على كل حال.

لسعةُ النملةِ في الأنف
ولا
لذعُ السفى

رَمَل

*

حتـى إذا هـزّتِ البُهمَـى ذوائبَهـا   فـي كلّ يـومٍ يُشـهّي البـاديَ الحَضَرا
وزفزفَـتْ للزُّبانـى مـن بوارحِهـا   هَيْـفٌ أنشَّـتْ بهـا الأصنـاعَ والخَبَرا
رَدّوا لأحداجِهـم بُـزْلًا مخيّسـةً   قد هرْملَ الصيفُ عن أكْتافها الوبَرَا[1]

قال السـاجع: «إذا طلع الشـرطان حُضرت الأوطان.» والشرطان سادس طوالـع الربيـع، وعند طلوعه بالغداة، يبدأ رجوع البـدو إلى حواضرهم. ونوء الزبانـى، هو سـقوطه الذي يوافق طلوع آخر نجـوم الربيع وهو البطين، وذلك يوم ٢٥ أيار/ مايو. ومعنى قول ذي الرمة، إذا تطاير السفى من البهمى، وهبت عنـد سـقوط الزبانى ريح حارة لهـا زفيف، تجف من هبوبهـا أحواض المياه، يشـتهي البـدو حواضرهم من شـدة الحر، ويردّون الإبل مـن المرعى، بعد أن تساقط وبرها خلال الربيع، ويريحونها استعدادا للظعن.

أراحَ فريـقُ جيرتكَ الجِمالا   كأنهُـمُ يريـدون احتمالا[2]

---

(١) الديوان، ص١١٤٧-١١٤٩

(٢) نفسه، ص١٥٠٦

إنهم يستجيبون إذن لدورة الطبيعة، ويستسلمون لإرادتها، فيقرّبون بين الرواحل والرحال، وبين الإبل والأحداج. والحدج هودج صغير.

وبرٌّ جديدٌ
كم يليق
بهودجٍ مُتهالكٍ كامل

*

لما استَرقّ الجَزْءُ لانْزيالِ ولاهِزاتُ الصيفِ بانْفصالِ
أيّامَ همَّ النجْمُ باستقبالِ أزمَعَ جيرانُك باحتمالِ[1]

إنها لحظة الفراق المريرة، فراق الربيع، الذي هو ميّة. حين يوشك موسم الجَزء على الزوال، وهو موسم اجتزاء الإبل بالرطب من الكلأ عن الماء، يهمّ نجم الثريا بالطلوع، ويحين وقت احتمال القوافل، وشد الرحال، كل إلى موطنه. إنها لحظة انهيار العاشق البدوي، وانكسار قلبه، وتداعي العالم من حوله. ولكن ذا الرمة شاعر يحاول التماسك، وعدم الانهيار، ليس لأنه كان يعرف منافاة الهايكو للعواطف الصرفة، فالهايكو لم يكن قد ابتكر في اليابان بعد، ليس قبل تسعة قرون ستأتي. ولكن تماسك ذي الرمة عائد لأسباب أخرى تتعلق بهيبته وصورته أمام الرجال.

فما زلتُ أطوي النفسَ حتى كأنّها بذي الرِّمْثِ لم تخطُرْ على بال ذاكرِ
حياءً وإشْفاقًا من الركْبِ أن يرَوْا دليلًا على مُستودعاتِ السرائرِ[2]

---

(١) الديوان، ص٢٧١-٢٧٢

(٢) نفسه، ص١٦٦٩

إنه يطوي نفسه على مكنوناتها، ويواري ضعفه عن عيون الرجال وقلوبهم المتخشبة. وهو بهذا الطيّ وهذه المواراة لا يحفظ دمعته من أن تُراق أمامهم فحسب، بل وماء وجهه أيضا.

عشـيّةَ لـولا لِحْيَتـي لتهتّكـتْ ... من الوَجْدِ عن أسرارِ نفسي سُتُورُها[1]

وكان أكثر حياء ذي الرمة من لوم وتوبيخ أخيه مسعود، الذي كان مطلعا على مستودعات قلبه، وشاهدا على ما توارى خلف عينيه ولحيته.

عشيةَ مسعودٌ يقولُ وقد جرى ... على لحيتي من عَبرةِ العينِ قاطرُ
أفي الدارِ تبكي أن تفرّقَ أهلُها ... وأنتَ امرُؤٌ قد حلّمتْكَ العشائرُ[2]

كثيرا ما كان هذا العذل يقصم ظهره، ويدفعه إلى التراجع عن البكاء أوقات العشية. وتكاد العشية تكون مرادفا للوداع، والغروب، وانتهاء الربيع. فما أشبه عشية النهار، بعشية فصل الربيع، وما أشبه عشية الربيع بعشية العام. إنها اللحظة التي يتلاشى عندها كل أرب، ويتوقف العقل والقلب فيها عن العمل، وتتصرف الجوارح كما يتصرف الأطفال فعلا، عندما لا ينالون ما يريدون، احتيالا على الواقع، ومحاولةً للعبث بسيرورته.

دمعتُهُ

في أغوار لحيته

غائرةٌ

منسرح

*

---

(١) الديوان، ص٢٢٣

(٢) نفسه، ص١٠١٢

عشـــيَّةَ مــا لـــي حيلــةٌ غيــر أنّنـــي بلقْطِ الحصى والخطِّ في الأرضِ مُولعُ
أخــطُّ وأمحــو الخــطَّ ثــم أعيــدُه بكفَّــيَّ والغِربــانُ فــي الــدارِ وُقَّــعُ[1]

هكذا وفي غمضة عين، تحول مربع الأحبة إلى طلل هامد غادرته الحياة، وانحسرت عنه الألوان، وعاد صورةً بالأبيض والأسود كما كان. ولكن الطلل في عيني ذي الرمة ما يزال حرَمًا مقدّسًا، تُؤدّى فيه شعائر الحب، ويُمنع الصيد والأذى. يلتقـط ذو الرمـة الحصـى مـن تلـك الأرض، كمـا يلتقـط الحجـاج جمراتهم من أرض مزدلفة. يبدو أن ذا الرمة آخر المغادرين دائما، يتأخر عن الركـب ليقضي فرض البكاء، ويمضي سـاعة خلوة. يخـط على التراب كلاما سريع الامحاء، كنُقط عروسٍ، أو كلحظة مرح ربيعي، أو كقصيدة هايكو.

بشوكةِ سعْدانٍ
يخطُّ على الثرى
ويمحو طويل

*

وجال السفى موجَ الحَباب وقلّصتْ مع النجمِ عـن أنفِ المصيفِ الأباردُ
وهاجـتْ بقايـا القُلقُـلانِ وعطّلَـتْ حَواليَـهُ هُـوجُ الريـاحِ الحواصـدِ
ولـم يبـقَ مـن مُنقـاض رُقْـشٍ توائـمٍ مـن الزُّغْبِ أولادِ المَكاكـيِّ واحدُ[2]

يلخـص ذو الرمـة أمارات تصرم الربيع، الذي كان اسـمه الصيف قديما،

(١) الديوان، ص٧٢٠-٧٢١
(٢) نفسه، ص١٠٩٤-١٠٩٥

والـذي ينقضـي بطلـوع نجـم الثريـا، بتطايـر السـفى، وتقلـص بـرودة الغداة والعشـي، وإلقـاء نبتة القلقـلان زينتها وحليهـا بفعل الرياح الجافـة، ومغادرة فـراخ المكاكـيّ ذاتُ الزغب أعشاشـها. والمكاكـيّ جمع مُكّاء، وهـي القبّرة البريـة المغـردة التي تسـمى في الخليج أم سـالم. وتضع أنثـى المكاء بيضتين اثنتيـن أو ثلاثـا مـن البيـض المرقّـش فـي عـش تتخـذه على سـطح الأرض. ومنقاض البيض بقاياه المتكسرة في العش. قال الشاعر:

إذا غرد المُكّاء في غير روضة　　　فويلٌ لأهل الشاء والحمراتِ

ومعناه أن المكاء لا يألف غير الرياض، فإذا غرد في مكان غيرها، كانت تلك أمارة الجدب.

تغريدةُ آخر مُكّاءِ

كانت

صافرة الإخلاءِ　　　خبب

*

إذا الجازئـاتُ القُمْـرُ أصبحْنَ لا يرى　　　سواهُنّ أضحى وهو بالقفْرِ باجحُ[1]

ولا يقـوى علـى الجزء آخر الربيع سـوى حمار الوحش، هـذا ما قاله ذو الرمـة تعضيـدا لقول سـاجع العرب «إذا طلـع الدلو هيب الجزو»، أي خُشـي علـى الإبـل ألا تكتفـي بالمرعـى عن المـاء. ولكن حمـار الوحش، يتمسـك بِأرضـه ما اسـتطاع، جذلان متبجحا، كما لو كان ملـك القفار. لقد أخلتْ كل الجازئات له ولأُتُنه المكان، إشـفاقا من الظمأ، بعد جفاف العشـب واشـتداد

(١) الديوان، ص٨٩٤

الحـر، وقطـع الأمل من المطر، واصفرار الماء المتبقي في الأحواض القليلة. يبـدو أن حمـار الوحـش يعرف شـيئا لا تعرفه جـوازئ الربيع الأخـرى. ربما روضة رعي سرية لا تطالها الإبل والظباء والمها.

لحمارِ الوحش
مخبّأةٌ
عُشبةُ قفرٍ خبب

*

فلمّـا رأيـنَ الليـلَ والشـمسُ حيّـةٌ حيـاةَ الذي يقضي حُشاشـةَ نـازعِ[1]

هذه هي اللقطة البديعة، التي رسمها ذو الرمة، وسلبت لُبّ ابن المعتز. إنها الدقيقة، بل الثانية، التي تنغمس فيها الشمس في الأفق لحظة الغروب، وينغمس معها الربيع في آخر يوم من أيامه، قبل طلوع الثريا في الفجر المقبل. إن الشمس فـي آخـر عهدها بالأفق، كالمُحتضر أثناء حشـرجة الصدر بالـروح. تلك البقية الباقية من الشـمس، تشـبه ثمالة الروح المتبقية في قعر الجسـد عند الاحتضار. والاحتضار قد يعني الفراق أيضا، فالحب «موت صغير»، كما يقول ابن عربي.

هل تعرفُ المنزلَ بالوحيدِ قفْـرًا عفـاهُ أبـدُ الأبيـدِ
والدهرُ يُبلي جدةَ الجديدِ لـم يُبْـقِ غيـرَ مُثَّـلٍ رُكـودِ
غيرَ ثـلاثٍ ماثلاتٍ سُـودِ وغيـرَ باقي ملعـبِ الوليدِ
وغيرَ مرضوخِ القفا موتودِ أشعثَ باقي رُمّةِ التقليدِ[2]

---

(١) الديوان، ص٨٠١

(٢) نفسه، ص٣٢٧-٣٣٠

سيتردد ذو الرمة في مواسم الربيع المقبلة على مرابع مية، وما يعرفه ويألفه من أماكن نزولها، طمعا بموافاتها، ولكنه لن يجدها في غالب الأحيان، فالعرب تغيّر مرابعها، كما يغيّر المطر مواقع انهماره. لا يجد ذو الرمة في الديار المتهدمة، غير أثافٍ ثلاثٍ مسودّة، وغير ملعب الوليد، ووتد عنيد تُرِكَ مغروزا في الأرض، لأنه لم يُردْ أن يغادر مع الخيمة. لقد شد أهل مية حبل الوتد، فانقطع الحبل، وظل هناك متعلقا بوتده. هذا الحبل المنقطع البالي، هو الرُّمّة، التي صارت لقب غيلان. ولكن قلبه كالوتد فعلا، متروك في هذا المكان، الذي سيوصي بأن يُدفن فيه عند موته. وإذا كان ابن عربي قد أفنى عمره يبحث عن أوتاده الأربعة التي تثبت خيمة قلبه، فإن ذا الرمة وتد بلا موتود، ظل منقطع الحبل، منصدع الرأس، في صحراء مية، المقفرة منها.

الوتدُ البالي
برجُ استطلاع
تصعدُه النملةُ

خبب

*

يبدو لعينيكَ منها وهْي مُزمنةٌ	نُؤيٌ ومستوقدٌ بالٍ ومُحتطبُ
بجانبِ الزُّرقِ لم تطْمسْ معالمَها	دوارجُ المُورِ والأمطارُ والحِقَبُ[1]

كثير هو ما يتبقى من المنزل بعد أن تمحو منه السنون ما تمحو، وتأكل منه الرياح الحواصب ما تأكل، ويذيب منه المطر ما يذيب. النؤي، وهو قناة

(١) الديوان، ص٢١-٢٢

تُحفر حول الخيمة لحمايتها من الماء، ما يزال محفورا. والموقد، ما تزال أثافيه الثلاث منصوبة للقدر. ماذا بقي من الدار أيضا يا ذا الرمة؟

عفَتْ غيرَ آريٍّ وأعضادِ مسجدٍ   وسُفْعٍ مُناخاتٍ رواحلَ مِرْجَلِ[1]

بقي أيضا مربط للدواب، وأنقاض مسجد. كل ما تبقى من الدار، يبعث، بشكل ما، على الراحة. النؤي راحة الخيمة من البلل، والأثافي الثلاث راحة القدر من الرماد، والآري راحة الإبل والغنم من الترحال، والمسجد راحة الأرواح من متاع الدنيا. لم يُغفل قلب ذي الرمة المتصوف دون أن يدري، بقايا مسجد الحي، بينما يصور ويتفقد أطلال حبيبته.

في المسجد العافي
اطمأنّتْ زهرةٌ
فغدَتْ فراشةْ

كامل

(١) الديوان، ص١٤٥٣

١٥

قيظ المفازة

القيظ موسم العودة إلى الحاضرة، وفصل انتهاء النجعة، حين لا يبقى في الفلاة ماء ولا كلأ. تكون رحلة العودة من البادية أصعب، كلما تأخرت، فالقيظ أثقل الفصول على الظعائن؛ لأن الظمأ والإعياء يبلغ منها غايته، وقد تُجبر الإبل الحوامل على إجهاض أجنّتها. تشكو كائنات القيظ لهيب الشمس، وتوقُّد الرمضاء، فتتقافز الجنادب على الأرض، وتلجأ الظباء إلى الكنُس، ويختبئ العصفور في جحر الضب. ولكن صحراء القيظ لا تخلو من زينة السراب نهارا، وزينة النجوم ليلا. السراب الذي يوهمك بالماء كاذبا، تقابله النجوم التي تهديك إلى الماء صادقة. وعندما يبلغ المنهل، لا يفكر البدوي إلا بشيء واحد، هو بلوغ المنهل التالي.

يعظم ذو الرمة الصحراء، على شدة أهوالها، ويحب فيها حياته المحفوفة بالمهالك. الصحراء مغامرة البدوي الأزلية، ولا بد لكي ينجو بحياته، وبها، من أن يفهمها، ويفك أسرارها بأقل ما تعطيه من مفاتيح. تُدرّب الصحراء أهلها على دقة الملاحظة، وتفتّح حواسّهم عن آخرها، فنجاتهم رهن وميض قد يجود به الأفق، أو صوت خافت في ليلة عمياء. يتسلح البدوي الشاعر بعينه الثاقبة، وأذنه المرهفة، وقلبه الحساس، ليرصد كل ما يبرق وما يتحرك من حوله، ومن فوقه ومن تحته. إنها صحراء القيظ، أم المهالك والأهوال، التي أسماها أهلها بالمفازة تفاؤلا، وما أكثر أسماءها عند ذي الرمة.



أقامتْ به حتى ذوى العُودُ والْتوى وساقَ الثريّا في مُلاءَته الفجْرُ[1]

حين تقول العرب: النجم، معرّفًا بأل، فإنهم يعنون الثريا دون سواها. الثريا عندهم معرفة، وكل نجم سواها نكرة. إذا طلعت الثريا، دخل بطلوعها القيظ، بجفافه، وعطشه، واحتدام حره، فترك البادون مناجعهم عائدين إلى الديار، حيث الظل والماء وصلة الأرحام. وإذا سقطت الثريا فجرًا، دخل الشتاء، بمطره وجوعه وبرده. وبالثريا يقترن القمر ست مرات في السنة، فتُعرف باقترانهما الأزمان، فأول الشتاء يكون عند قران ليلة الحادي عشر من الشهر القمري، وينتصف الشتاءُ عند قران تاسع، ويتصرمُ عند قران سابع. ويبتدئ الربيع عند قران خامس، وينتصف عند قران ثالث، ويتصرم عند قران حادي. الثريا إذن سيدة المنازل، ونجمةُ نجوم الأخذ.

تُطِلُّ الثريّا
وفي قربة الماء
عشرون قطرةْ متقارب

*

تحمّلْنَ من قاعِ القرينةِ بعدما تصيّفْنَ حتى ما عنِ العِدِّ حابسُ
إلى مَنهلٍ لم تَنْتجعْه بعكّةٍ جَنوبٌ ولم يغرِسْ به النخلَ غارسُ[2]

قاع القرينة موضع من الأرض ذو طينة صلبة، وقد تحمّل الظعنُ منه بعد

(١) الديوان، ص٥٦١

(٢) نفسه، ص١١٢٢

انقضاء الصيف، أي الربيع، فلم يبق ما يحبسهم عن العودة إلى ديارهم، حيث يوجد العِدّ، وهو بئر غير مطويّ، لا ينقطع ماؤه. ثم إنهم توقفوا على الطريق، عند منهلٍ بِكْرٍ لم تهبّ عليه ريح الجنوب أيام الحر، ولم يجد أهل القرى والأرياف إليه من سبيل.

نواةُ التمرِ

مُلقاةٌ

قريبًا من فم المنهلْ

هزج

*

ومَخشيّةِ العاثورِ يَرْمي برَكْبِها إلى مِثْلِه خِمْسٌ بعيدٌ مناهلُهْ[1]

يصف ذو الرمة صحراء القيظ بمخشية العاثور. وهو، على كثرة أوصافه للصحراء، لم يصفها بوصف أهول ولا أبلغ من وصفه هذا. الصحراء التي كانت تُرجى هداياها ربيعًا، إذا بها تُخشى فيها العثرات. ولكنّ الصحراء في ذاتها لا تُرجى ولا تُخشى، إنما هي مسرح لرجاء الماء وخشية الظمأ، وإنما يترحل البدو ما عاشوا رجاءً وخشية. والترحل في القيظ هو الخشية كلها، ليس من الظمأ فحسب، بل من التيه أيضا، والسباع، وقطّاع الطرق، والحر الذي لا تطيقه الإبل الخوامس فضلا عن البشر. والخِمْسُ ظِمْءٌ من أظماء الإبل. والخوامس: الإبل ترد الماء، فينقطع عنها، ولا ترد مرة أخرى إلا في اليوم الخامس.[2]

---

(١) الديوان، ص١٢٤٩

(٢) انظر: الأصمعي، كتاب الإبل، تح حاتم الضامن، دار البشائر، ٢٠٠٣، ص١٤٩

أربعةُ نهاراتٍ
بينَ الرشفةِ
والأخرى   خبب

*

وأرضٍ خـلاءٍ تسْـحلُ الريـحُ متنَهـا   كسـاها سـوادُ الليـلِ أرديـةً خُضْـرا
قَمُوسٍ بِخِمْـسِ الرَّكْبِ تَيْهاءَ ما يُرى   بهـا النـاسُ إلا أن يمُرُّوا بها سَـفْرا[1]

إنها فلاة تيهاء، خلاء من الماء والبشر، بعد أن صبغ الليل حصباءها بسواده، ها هو يكسوها بخضرته. والخضرة عند العرب سواد، والسواد عندهم خضرة. يرقق ذو الرمة قلب الليل على الفلاة، فإذا به يلف متنها برداء من دفئه وعنايته، كما يلفّك مرأى البشر في الأرض المنقطعة، برداء من الطمأنينة.

قافلتانِ
تظلّانِ
على مرأى من بعضِهما   خبب

*

لأخفافهـا بالليـل وقْـعٌ كأنّـهُ   على البيـدِ ترشـاف الظماءِ السـوابعِ

يبرع ذو الرمة في محاكاة الأصوات تقليدًا وتشبيهًا. وهنا يشبه ذو الرمة صوتـا بصوت آخر. يشبّه أصوات أخفاف الإبل المدلجة، بصوت ارتشـافها

---

(١) الديوان، ص١٤٢٣-١٤٢٤

للماء إذا كان ظمؤها سِبْعًا، أي إذا هي لم ترد الماء منذ ستة أيام. لا شك أن صوت ارتشافها سيكون مرتفعا، ومتسارعا، ومتصلا، لأنه صوت أكباد شرهة للماء، غير متوانية في بلّ غليلها. وكما ترتوي الأكباد من الماء، لا بد للأخفاف الظامئة من تجرع الرمل، وارتشاف الطريق.

البيداءُ
صافيةٌ
والأخفاف تشربُها
مقتضب

*

تُقارِبُ حتى يطمَعَ التابعُ الصِّبا   وليستْ بأدْنى من إيابِ المُنخَّلِ[1]

إن خوف البدوي من التيه في المفازة ليس خوفا من الإشراف على الموت، بقدر ما هو خوف من عدم العودة إلى الحياة. فهذا المنخّل، رجل خرج يطلب القرَظ، وهو شجر تُدبغ بثمره وأوراقه الجلود، ولم يعد، فمضى مثلا لمن يذهب بلا عودة.

تياسَرْنَ عن حذْوِ الفراقدِ في السُّرى   ويامَنَّ شيئًا عنْ يمينِ المغاوِرِ[2]

ولكن البدوي المتفرّس في صفحة السماء لا ينبغي له أن يتيه في الصحراء. إنه لا يعرف بالنجوم الجهاتِ الأربع فحسب، بل ويعرف، بمجرد رفع ناظريه إلى الأعلى، في أي وقت من السنة هو. والنجوم كالطيور، منها

(١) الديوان، ص١٤٧٣

(٢) نفسه، ص١٦٩٦

الأوابد وغير الأوابد. والفرقدان من أوابد النجوم التي لا تغيب من صفحة السماء طوال العام، ولذلك يُهتدى بها، وتُعرف بها جهة الشمال. والمغاور جهة وقوع النجوم في الأفق الغربي.

الفرقدان يسارًا
والحجُّ
للأحساءِ مجتث

*

إذا اغْتبقَتْ نجْمًا فغارَ تسحّرَتْ عُلالةَ نجْمٍ آخرَ الليلِ طالعِ[1]

الغبوق هو شراب العشي، وناقة ذي الرمة تشرب النجم أول الليل، حتى إذا سقط، تسحّرت بنجم آخر يطلع من جهة المشرق. معنى ذلك أن ذا الرمة كان يتجه شرقا عند قوله هذا البيت، ربما ليس إلى الأحساء، بل إلى جنة نخيل أخرى، غالبا هي البصرة. ونجوم الأخذ الثمانية والعشرون، لا يجتمع منها في سماء واحدة سوى أربعة عشر نجما. وكلما سقط منها نجم في المغرب ظهر رقيبه في المشرق.

نصفُ النجوم أُنيخَتْ
والبقيةُ
في آثارها بسيط

*

(١) الديوان، ص٨١٨

أقمْـتُ لـهُ سَـراهُ بمُدْلهمٍّ   أمَقَّ إذا تخاوَصتِ النجومُ[1]

المدلهم الأمق هو الليل الطويل. يقول، إنه لم ينم ذلك الليل حتى كادت النجـوم تغـور. وتتخاوص النجوم آخر الليل كما يتخاوص الرجل إذا أغمض عينـا ونظـر بالأخـرى، وذلـك حيـن يحـول دون رؤيتهـا القتـام، فتومض مرة وتختفي أخرى، وهذا من عجيب التشبيه.

وشُـعْثٍ يشُـجُّون الفـلا في رؤوسِـه   إذا حوّلـتْ أمُّ النجـومِ الشـوابكِ[2]

يصـف ذو الرمـة رفاقـه، وقـد عثـا التـراب فـي وجوههـم، وتلبـدت بـه شعورهم. إنهم يشجّون برؤوسهم الشعثاء تلك، رؤوس الكثبان في الفلوات، التي مهما كانت عنيدة، فهم يفوقونها عنادا. وأمُّ النجوم هي المجرة، تتوسـط السماء في ليالي القيظ، ثم تميل إلى ناحية منها آخر الليل. وإنما يحلو لهؤلاء المسير، إذا انحرفـت المجـرة عـن كبـد السـماء، وذلـك فـي الأسـحار. قال كوباياشي إيسا:

حصيرة قش
دربُ التبانة
تنحرف داخل القدر

وهـو يذكرنـا بقـول الراعـي النميـري، معلّـم ذي الرمـة، وقـد ذكـر امرأة حلّـت ضيفة عليه:

---

(١) الديوان، ص٦٨١

(٢) نفسه، ص١٧٢٧

فباتـتْ تعُـدُّ النجـمَ في مُسـتحيرةٍ سريعٍ بأيدي الآكلين جُمودُها[1]

فهي تشـاهد انعكاس الثريا في دسـم الإناء أيام الشـتاء، كما يراقب إيسـا انحـراف المجـرة داخـل القـدر أيـام الخريـف. ولكـن ذا الرمة ورفاقـه، حين يشاهدون انحراف المجرة في السماء أيام القيظ، لا يهجسون بطعام الأواني، بقدر ما يهجسون بمناهل الماء.

مجرّةُ النجومِ

أمْ

مجرّةٌ من العطشْ؟ رجز

*

ونومٍ كحسْـوِ الطيـرِ قدْ باتَ صُحبتي ينالونـه فـوقَ القِـلاص العَياهـلِ[2]

ليـل سـاكن ورحلة طويلـة، ولا بد للمدلجين من نعـاس. ولكن هل إلى النـوم على ظهـور الإبل من سـبيل؟ أيمكن لأعينهم حقا أن تغـط، والمهالك يقظـة تترصدهـم؟ مـاذا لـو التـوت بهم الطريـق أثناء نومهـم فضلّـوا؟ ماذا لو ارتخـت الأزمّة من أيديهم، أو زلت عن الأكوار أجسـادهم؟ إنهم ينامون، إذا ناموا، نوما متقطعا كاحتساء الطير الحذر للماء. يا للتذبذب المضني بين النوم والإفاقة، ويا لمشقّة الرحلة، وعذابها.

---

(١) ديوان الراعي النميري، ص١١٢

(٢) الديوان، ص١٣٤٤

صحا بين وقع الخُفِّ والخُفِّ

راكبٌ

وأغفى طويل

*

لا تُشتكى سقطةٌ منها وقد رَقَصَتْ بها المفاوزُ حتى ظهرُها حدِبُ(١)

هذه الناقة الحدباء من الهزال، ما تزال متماسكة في سراها، لا يُخاف عليها، ولا يُخاف الوقوع من فوقها.

مفازةٌ

ناقةٌ حدباء

لا وقفتْ ولا غفتْ بسيط

*

إذا انجابت الظلماءُ أضحتْ رؤوسُهُم عليهنَّ من طُول الكرى وهي ظُلَّعُ
يُقيمونَها بالجَهْدِ حالًا وتنْتَحي بها نشوةُ الإدلاجِ أخرى فتَركَعُ
ترى كلَّ مغلوبٍ يميدُ كأنّه بحبْلين في مشْطونةٍ يتبوّعُ(٢)

إنه وصف متحرك لا مثيل له، لقافلة من الرؤوس المائلة على ظهور الإبل من شدة النعاس. الإبل تظلع من الإعياء أيضا، وتريد الراحة، وحين

---

(١) الديوان، ص٤٤

(٢) نفسه، ص٧٣٤-٧٣٦

تبرك ولا تريد القيام، يُنهضونها من فورهم بمشقة بالغة، فما تلبث أن تقع ثانية من نشوة الإدلاج. يُخدّر ليل الصحراء المسافرين، ولا يستثني المطايا، ويُسكرُهم وإياها كما تفعل الخمرة بالمخمور، أو كما تفعل الخلوة بالصوفي. ولكن هاجس الماء لا يغيب عن بال ذي الرمة، فإذا به يشبّه الرجُل المتأرجح من غلبة النعاس، بالذي يشدّ دلوًا ذات حبلين من قاع بئر غير مستقيمة. إنه مشهد سينمائي مائل دائما، فيه رؤوس تُطوّح، وإبل تظلع، وبئرٌ معوجة يتمايل ماتُحها يمنة ويسرة.

من الإعياءِ تسجدُ ناقةٌ
وتقومُ
كي تركعْ

مجزوء الوافر

*

رمى الإدلاجُ أيسرَ مرفقيها ... بأشعث مثلِ أشلاء اللّجامِ
أناخَ فما توسّدَ غيرَ كفٍّ ... لوى ببنانها طرفَ الزِّمامِ[1]

لقد أنهك الإدلاج القافلة أخيرا، وألقى الراكبُ بنفسه عند يد ناقته اليسرى ليستريح. الراكب الأشعث كلجام فرس قديم، لا طاقة له على أن يحُلّ رحلا من الرحال ليتوسده، أو يصنع لرأسه وسادة من التراب، فيكتفي بتوسد كفه الخشنة، المتشبثة بطرف الزمام خوفا من فرار الراحلة أثناء غفوته. وهو بتشبثه بالزمام، إنما يتشبث بحياته، فلا نجاة له من المفازة بلا راحلة.

(١) الديوان، ص١٣٩٨-١٣٩٩

ولكـن ذا الرمـة، لـم يلو الزمام بالكـف، إنما لوى طرف الزمـام، ببنان الكف، وهذا من شـواهد دقته في الوصف. أما توسـده الكف، فيذكرنا ببوسـون حين هكا:

واقعًا في حب ذاتي
أتوسد ذراعي
تحت قمرٍ غائم

وذو الرمـة حيـن يتوسـد كفه للنـوم، لا يقل عن بوسـون حبًـا لذاته، ولا افتتانًا براحلته المتعبة عن افتتان بوسون بالقمر الغائم. ولا بأس أحيانا، في أن نحب ذواتنا الفانية في الكون والكائنات.

إصبعٌ حزّها الزمامُ
وكفٌّ
تتنمّلْ   خفيف

*

إذا بركَـتْ طرحْتُ لها زِمامي   ولـم أعقِـلْ برُكْبتِها عِقـالا[1]

يحـدث أحيانـا أن تكـون الراحلـة عاجزة عـن الهرب من شـدة الإعياء. يطـرح ذو الرمة زمام ناقته المرهقة على الأرض، ولا يبالي بعقْلها، لتأكده من عجزهـا عن النهوض. يستطيع الآن أن ينام أين مـا أحب، دون أن يلوي على

(١) الديوان، ص١٥٣٢

بنان كفه طرف الزمام، وأن يتوسد ما شاء من حجر أو تراب. ولكن، هل ثمة في الصحراء مكان للنوم أكثر طمأنينة من أحضان ناقتك؟

رُكبةٌ
يعقلها التعَبُ
أينها والهربُ؟ — مديد

*

مذبَّبَةٌ أضرَّ بها بُكوري — وتهْجيري إذا اليَعْفورُ قالا[1]

يضطر مسافر القيظ أحيانا، لكي يرد الماء في الوقت المحدد، إلى أن يصل الليل بالنهار على ظهور الرواحل. هنا يصف ذو الرمة تضجُّر ناقته، ليس فقط من الذباب، الذي يستعر مع طلوع نجم الدبَران، بل ومن اضطرارها إلى السير منذ الصباح الباكر، وعدم توقفها للراحة عند الظهيرة. إنها تحسد الظبي المرتاح في مقيله، وتكاد تُجنّ من أذى الذباب المتساقط على جسدها المتعرق، فما تبرح تطرده بذيلها.

ذُبابٌ
لا يُهشّ عليه
إلا بحرباءٍ — وافر

*

(١) الديوان، ص١٥٢٧

قليلٌ على أكْوارِهِنَّ اتّقاؤُنا		صَلى القيظِ إلا أنّنا نتلثَّمُ[١]

يعتد ذو الرمة بقدرته، هو ومن معه، على تحمل حرارة القيظ اللاهب، ولكنه يقر بأن يوم القيظ هذا، لا يُحتمل فعلا، ولا سبيل فيه إلى عدم التلثم. يُرخي المسافر طرف عمامته ليتقي به أشعة الشمس، بعد أن كانت عمامته تنفرط ليلا من تلقاء نفسها. القافلة متباطئة إذن، فليست قدرة الإبل على المسير نهارا كقدرتها عليه ليلا، يمكننا قياس ذلك بدقة في تماسك العمامة على رأس المسافر.

ليسوا طوارقَ:
أوجهٌ عربيةٌ
تتلثّمْ		كامل

*

كأنَّ رضيخَ المرْوِ من وقْعها به		خذاريفُ من بَيضٍ رضيخٍ رضيضُها[٢]

يشبه فُتات حجر المرو، من وقع أخفاف الإبل عليه، قشور البيض المتكسر. الفلاة التي كان حصاها في الليل مصبوغا بالسواد، تصبغه الظهيرة بالأبيض، أو لنقل تغسله من سواده. إن ليل الصحراء مغاير لنهارها في كل شيء. في الليل تنطفئ الألوان وتشتعل الأصوات، وتعج الصحراء بالحياة. أما في وضح النهار فتخمد الأصوات وتختبئ كافة الكائنات.

(١) الديوان، ص١٥٨٥

(٢) نفسه، ص٧١١

تكسُّرُ المروِ:
صريرُ أضرسٍ
مثلومةٍ

رجز

*

تَـرى قُورَهـا يَغْرَقْـنَ فـي الآلِ مَـرَّةً   وآوِنـةً يَخرُجْنَ مـن غامـرٍ ضَحْلِ[1]

القور هي صغار الجبال، والآل هو السراب. ليست صحراء ذي الرمة بلا جبال، ولا يكاد يذكر السراب في شعره بمعزل عن الجبال، فالجبال هي التي تُعطي السراب أثرا مضاعفا. السراب أمل الظامئ بالماء، هو وهمه الجميل في هاجرة القيظ. تارة يُغرق ذو الرمة الجبال في بحر عميق من السراب، وتارة يجعلها تغتسل في سراب ضحل.

صغارُ الجبالِ
توضّئ أقدامها
في السرابِ

متقارب

*

إذا صمحَتْنـا الشـمسُ كان مَقيلُنـا   سـماوةَ بيـتٍ لـم يُـروَّقْ لـه سِـتْرُ
إذا ضربَتْـهُ الريـحُ رنَّـقَ فوقَنـا   على حدِّ قوسَيْنا كمـا رنّقَ النسْرُ[2]

تُقعد أشعة الشمس القافلة عن المسير نهارا كما يقعدها النعاس ليلا.

---

(١) الديوان، ص١٤٨

(٢) نفسه، ص٥٩١

وجبت الاستراحة في أفياء شجرة، فإن لم توجد شجرة، فلا بد من ابتكار ظل بطريقة أو بأخرى. لا حيلة إذن غير زراعة الرماح والأقواس في التراب، وتعليق الثياب فوقها، عسى أن تثمر الظلال.

ورَبطـةِ خِـرْقٍ كالعُقـاب رفعتُهـا وقدركضتْ رِضْفَ الهجيرِ جنادبُهْ[1]

الثوب الذي ما تلبث أن تعبث به الريح، يرفرف كما يرفرف جناحا طير جارح، يتصيد جيف الحيوانات النافقة من الظمأ وقت الهاجرة. بئس البيت والستر ثوب معلق فوق عودين، في قيظ يوليو أو أغسطس.

قيلولةٌ
في ظلٍّ ثوبٍ
كثيرِ الرُّقَعِ

سريع

*

وهاجـرةٍ مـن دونِ ميَّـةَ لـم تَقِـلْ قَلوصي بها والجُندُبُ الجَوْنُ يَرْمَحُ[2]

ولكن المسافر في الهاجرة لا يملك خيار التوقف للراحة كل حين، وفي كل هاجرة. هذه هاجرة لا قيلولة فيها، مهما كانت حامية، حتى إنك لترى الجندب الجون، وهو الجراد الأسود المنقّط، يضرب الأرض بأقوى ما لديه، ويقفز إشفاقا من حرارة الأرض. كلما كانت الرمحة أقوى، كان الوقت الذي يقضيه الجندب في الهواء أطول. ولكن البقاء على الأرض أو التعلق في

---

(١) الديوان، ص٨٥٢

(٢) نفسه، ص١٢١٢

الهواء أمران أحلاهما مر، فالجندب حين ينزو، لاجئا من الأرض الحارقة إلى الهواء الساخن، «كالمستجير من الرمضاء بالنار»، كما تقول العرب.

يُضْحي بها الأرقطُ الجَونُ القَرا غرِدًا كأنّـهُ زجِـلُ الأوتـارِ مخْطُـومُ
مـن الطّنابيـرِ يَزهـى صوتَـهُ ثمِـلٌ فـي لحْنه عن لُغـاتِ العُـرْبِ تعجيمُ
مُعْرَوْرِيًـا رمَـضَ الرّضْـراضِ يركُضُهُ والشـمسُ حيـرى لهـا بالجـوّ تدويمُ
كأنَّ رِجْليـهِ رِجـلا مُقطِـفٍ عجِـلٍ إذا تجـاوبَ مـن بُرديـهِ ترنيـمُ[1]

الأرقـط الجَـوْن القَـرا، هـو الجندب الأسـود المرقّـط. ومعروريا رمض الرضراض، أي راكبا على رمضاء الأرض مباشرة دون سرج أو كُور. يقول ذو الرمة، إن هذا الجندب يحرك جناحيه برجليه من الحر، فيصدر عن ذلك غناء كأنـه صـوت آلة موسـيقية مشـدودة الأوتـار. ثم يشـبّه الجندب وهـو يضرب برجليه على جناحيه، براكب مستعجل يضرب متن بعيره برجليه.

جُندبٌ
كي تهدأ الرمضاءَ
لم يبرحْ يُغنّي رمَل

*

يُطرِّحْـنَ حِيرانًـا بـكلِّ مَفـازَةٍ سِـقابًا وحُـولًا لـم يُكَمَّـلْ تَمامُهَـا
تَـرى طيرَهـا من بيـنِ عـافٍ وحاجلٍ إلـى حَيّةِ الأنفـاسِ مَوتـى عِظامُها[2]

---

(١) الديوان، ص٤١٧-٤١٩

(٢) نفسه، ص١٠٠٨-١٠٠٩

من أقسى لحظات البادية التي يوثقها لنا ذو الرمة بآلة تصويره، لحظة إجهاض الناقة الحبلى حوارها من فرط الإجهاد. الحوار الذي قد يكون سقبا أي ذكرا، أو حائلا أي أنثى، يسقط ميت الجسد تماما، لو لا أنه ما يزال يتنفس. تغادر ثواكل الإبل حيرانها، وترحل مع القافلة رغم أنوفها، تاركة أجنّتها لجوارح الطير تتربص بها الدوائر، ما بين محلق فوقها، ومهرول إليها.

النسرُ
فوق النوق الحواملِ:
هلْ من مُجْهِضٍ؟ منسرح

*

يطْرَحْنَ بالمهامِهِ الأغْفالِ	كُلَّ جهيضٍ لثِقِ السربالِ
حيِّ الشهيقِ ميتِ الأوصالِ	مَرْتِ الحِجاجَينِ من الإعْجالِ
فرَّجَ عنهُ حَلَقَ الأقفالِ	قبلَ تقضّي عِدّةِ السخالِ
طولُ السُّرى وجريةُ الحبالِ	ونغَضانُ الرحلِ من مُعالِ(١)

بقافية أخرى، يستفيض ذو الرمة في وصف هذا الموقف المؤلم. تلقي الناقة جنينها المبلل بماء السلى، وقد أعجلته قبل أن ينبت حاجباه، وقبل أن تبلغ مدة حمله ستة أشهر، وهي عدة حمل السخال. أما عدة حمل الإبل فبين اثني عشر وأربعة عشر شهرا. إن ما أتعبها ودفعها إلى خدج جنينها، طول السرى في الفلاة، ووجع الحبال المشدودة على بطنها، واضطراب الرحل فوق ظهرها. لقد استطاع ذو الرمة في هذه الأرجوزة، أن يجعلنا نتعاطف مع

---

(١) الديوان، ص٢٨١-٢٨٤

الحيوان، ونبكي له، دون أن يبدي هو أي عاطفة مباشرة. العاطفة الطبيعية عند ذي الرمة، عاطفة عميقة ومؤثرة، ولكنها خفية، تماما كما ينبغي لعاطفة الهايكو أن تكون.

تجسُّ جنينها
حُبْلى
براها الرحْلُ والحبْلُ   مجزوء الوافر

*

إذا هُنَّ جاذبْنَ الأزمَّةَ سيَّلَتْ   أنوفُ المهارى فوقَ أشداقِها الهُذْلِ[1]

المهارى إبل منسوبة إلى مهرة. وقد تُجاذب أزمتها حين تنشط في السير، فتدمى أنوفها، وتختضب أشداقها المرتخية بالدم. ولكن ذا الرمة يذهب بهذا المشهد الدامي بعيدا، حين يقول في مناسبة أخرى:

تنجُو إذا جعَلتْ تَدمى أخشَّتُها   واعتمَّ بالزبَدِ الجعْدِ الخراطيمُ[2]

والنجاء شدة سير الناقة. والخشاش حديدة تكون في عظمة الأنف يُربط بها الزمام. يقول إن الإبل لا تبالي بالدم النازف من أنوفها، حين تجدّ في السير. النزيف هنا ليس نتيجة نشاطها كما في الصورة الأولى، بل هو سابق له. ويضيف ذو الرمة هنا تفصيلا آخر، وهو تكوّن هالة مستديرة من الزبد الأبيض على أنف الناقة، تشبه العمامة.

---

(١) الديوان، ص١٥٤

(٢) نفسه، ص٤٠٥

زبَدٌ أحمرُ

يتطاير

في وجه الراكبِ   خبب

*

رمَتْها نُجومُ القيظِ حتى كأَنَّها   أواقيُّ أعلى دُهْنِها في المناصِفِ[1]

لا يبرع ذو الرمة في وصف عضو من أعضاء الناقة كما يبرع في وصف عينها. إنه يصف عينها الغائرة من حرارة القيظ بمكيال دهنٍ ذهَب نصفُه. إنه لا يعطي عينها شكل الأوقية نصف الفارغة فحسب، بل ولونها الأصفر أيضا. ولكن هل يتوقف غور الدهن عند منتصف الأوقية، أم أنه يستمر في النقص باستمرار حرارة القيظ وجفافه؟

فجِئْنا على خُوصٍ كأنَّ عُيونَها   صُباباتُ زيتٍ في أواقيَّ من صُفْرِ[2]

الخوص: الإبل ذات العيون الغائرة. في هذه المرحلة من القيظ، يزداد غور عيون الإبل، فلا يتبقى في تلك الأواقي النحاسية سوى صبابات قليلة من الزيت. الشيء الوحيد الذي يزداد هو اصفرار تلك العيون؛ لأن ذا الرمة لا يكتفي بذكر الأواقي، بل يذكر ممّ هي مصنوعة أيضا؛ ليؤكد على اللون الأصفر للنحاس. إنه يكنز الأبيات بالتفاصيل الحسية، مضاعفًا قيمتها الفنية.

---

(١) الديوان، ص١٦٥٠

(٢) نفسه، ص٩٦٦

بعينٍ نصف مغمضةٍ
تدير شؤونها
الناقةْ

مجزوء الوافر

*

كأنّما عينُها منها وقد ضَمَرَتْ وضمَّها السيرُ -في بعضِ الأضا- ميمُ[1]

ولعل أعظم تشبيه في شعر ذي الرمة تشبيهه عين الناقة بحرف الميم. لقد هزلت الناقة من السير طوال القيظ، حتى إذا وردت الأضا، وهي الغُدران، انعكست عينها على صفحة الماء حرف ميم. كان ذو الرمة يخفي معرفته بالكتابة، خشية تعيير أهل البادية له، وتقليل أهل الحاضرة من سليقته وحجّيّته اللغوية، حتى فضحته ميم عين الناقة.

على الماء
حرف الميم يطفو
فتحتسيهِ الناقةْ

طويل

*

إذا ما ارتمى لَحْياهُ ياءَين قطّعَتْ نطافَ المِراحِ الضامناتُ القَوارحُ[2]

يزجر الحادي، الإبل اللواتي استبان حملهن، من أجل المضي قدما في الرحلة. إنه يزجرهن بصوت متقطع كحرف الياء المكرر، بينما هن يتبولن،

(١) الديوان، ص٤٢٥

(٢) نفسه، ص٨٨٠

فتتقطع أبوالهن من هول زجرته. وكأن ذا الرمة حين يشبّه انعكاس عين الناقة في الماء بحرف الميم، وصوت الحادي بيائين، يعترف باستحواذ هذه الحروف الثلاثة على عقله الباطن. الميم والياءان، تلك حروف ميّ، المحفورة بين عينه وأذنه، والمنقوشة على شغاف قلبه.

بولُ الناقةِ
يتبخّرُ
قبل مساسِ الأرضْ

خبب

*

ويومٍ يُظِلُّ الفرخَ في بيتِ غيرهِ   لـه كوكبٌ فوق الحِدابِ الظواهرِ[1]

إنه يوم قيظ، من شدة لسعته، لم يُمْهل العصفور حتى يجد ظل شجرة، فألجأه إلى ما يكره، وهو التظلل داخل جحر ضب. قال الجاحظ في الحيوان: «وصفوا الضب كما ترى، بأنه لا يحفر إلا في كدية، ويطيل الحفر حتى تفنى براثنه، ويتوخى بها الارتفاع عن مجاري السيل والمياه، وعن مدق الحوافر، لكيلا ينهار عليه بيته.»[2] الحمد لله إذ جعل الضب لا يأكل العصافير.

الضب للعصفور:
أهلًا
أغلق المزلاجَ خلفكْ

رجز

*

---

(١) الديوان، ص١٦٧٦

(٢) الجاحظ، الحيوان، ج٦، ص٤٢

يظَلُّ بهـا الحربـاءُ للشـمسِ ماثـلًا على الجِـذْلِ إلّا أنّـهُ لا يُكبِّـرُ
إذا حـوَّلَ الظّـلَّ العشـيُّ رأيتَـهُ حنيفًا، وفـي قَرنِ الضُّحـى يَتنصَّرُ[1]

والحربـاء من ذوات الدم البارد، تحتاج إلى طاقة الشـمس، فتخرج إليها وتسـتقبلها بصدورها، فلا تكاد تفارقها. والجذل أصل الشجرة يلزمه الحرباء حين يتشـمس، ففي الضحى يسـتدبر القبلة كفعل النصارى، ويستقبلها بعد أن تزول الشمس كما يفعل المسلمون.

عبّادَ شمس
ربما الحرباءُ
ظنَّ نفسَهُ

رجز

*

ويـومٍ يُزيـرُ الظبـيَ أقصـى كِناسِـهِ وتنـزُو كنَـزْوِ المُعْلَقـاتِ جنادبُـهْ[2]

الظباء على رقتها، كائنات قيظية، تُرى في الفلوات أيام القيظ، ولا يتمكن منها الصيادون حتى تكنس، أي تلتجئ إلى مخابئها من شدة الحر. أما الجراد فيتقافز كما تتقافز الطيور حين تعلق في شباك الصيد.

ويـومٍ يتـرُكُ الآرامَ صرعَـى يلُـذْنَ بـكلِّ هَيْدَبَـةٍ بَـرُودِ
بَحثْـنَ جوانبَ الأرْطـاةِ حتّى كأنَّ عُروقَها شُـعبُ الوريدِ[3]

(١) الديوان، ص٦٣١-٦٣٣
(٢) نفسه، ص٨٤٣
(٣) نفسه، ص١٨١٢-١٨١٣

الهيدبة البرود، الشجرة الظليلة، تلوذ بها الظباء. إنها تدخل كناسها مستدبرة، حذر أن تراها الأعين.(1) ولكنها تود لو تتوغل في الكناس أكثر، لتتوارى عن العينين: عين الشمس، وعين الرامي، فتنبش الأرض نبشا، حتى تكشف التراب عن عروق شجرة الأرطى التي تكنس تحتها.

يودُّ الظبيُ
لو تنشقُّ أرْطاةٌ
وتُخفيهِ مجزوء الوافر

*

عواطفَ يستثبتْنَ في مكنَسِ الضُّحى إلى الهجْرِ أفياءً بطيئًا ضُهولُها(2)

يصف ذو الرمة الظباء وقد عطفت أعناقها، تنتظر بصبر في كناسها فيء الظل. الفيء المتمنع البطيء، لا يلبي دعوتها حتى تزول الشمس وقت الهاجرة. والفيء ما كان بعد الزوال من الظل، فهو شرقي الجهة، في حين أن الظل الصباحي غربي الجهة.

كاد يصحو
الرشأ النائمُ
في فَيِّ ملاكِ رمَل

*

(1) انظر: الجاحظ، الحيوان، ج6، ص281

(2) الديوان، ص911

إذا استوْدَعَتْه صفصفًا أو صريمةً   تنحّتْ ونصَّتْ جيدَها بالمناظرِ
حِذارًا على وَسْنانَ يَصرَعُهُ الكَرى   بكلِّ مَقيلٍ عن ضعافٍ فَواتِرِ
إذا عَطَفَتْهُ غادَرَتْهُ وراءَها   بجرعاءَ دَهْناويَّةٍ أو بحاجرِ
وتهجُرُهُ إلّا اختلاسًا نهارَها   وكم من مُحبٍّ رهبةَ العينِ هاجرِ
حذارَ المنايا رهبةً أن يفُتْنَها   بهِ وهْيَ إلا ذاك أضعفُ ناصرِ[1]

لقد بلغ هذا المشهد الغاية في تصوير رحمة الأم بصغيرها. تترك الظبية ولدها على الأرض المستوية أو على كثيب من الرمل، وتظل تراقبه من بعيد لئلا تستدل السباع بها عليه. صغيرها الواهن، الذي ينام أغلب يومه، لا يمانع غياب أمه التي تزوره على فترات متباعدة، وسرعان ما تعاود هجرانه خوفا عليه، فهي لا تملك لحمايته حيلة غير هذه.

غفا الخُشْفُ جائعًا
لمْ تعُدْ أمُّهُ
ليرضعْ   مضارع

*

وماءٍ تجافى الغيثُ عنه فما به   سَواءَ الحَمامِ الحُضَّنِ الخُضْرِ حاضِرُ
وَرِدْتُ وأردافُ النجومِ كأنَّها   وراءَ السِّماكينِ المَها واليَعافرُ[2]

إنه ماء قديم راكد لم يصبه الغيث منذ زمن، وهو ماء هجره الواردون، ما

(١) الديوان، ص١٦٧٤-١٦٧٥
(٢) نفسه، ص١٠٢٩-١٠٣٠

خلا بعض الحمام التي تحضن بيضها. وعند ورود ذي الرمة هذا الماء كانت النجوم مشتتة في الأفق، كأنها قطعان مدبرة من المها والظباء. قال ابن قتيبة: «والنجوم إذا ابتدأت من المشرق رأيتها متباعدة متبددة، فإذا توسطت السماء، اجتمعت وتدانت، وإذا انحطت للغروب تباعدت أيضا وتبددت.»[١]

من الشمسِ
تهربُ النجومُ
وتختفي غداةً طويل

*

ومنهَـلٍ مـن القطـا مورُودِ أجْنِ الصرى ذي عَرْمَضٍ لبودِ
تكسـوهُ كلُّ هيفـةٍ رؤودِ مـن عطـنٍ قـد هـمَّ بالبُيـودِ
طُـلاوةً مـن حائـلٍ مطـرودِ وردتُ بين الهِبِّ والهُجودِ[٢]

يستفيض ذو الرمة في وصفه للمنهل الذي يرده بين الهب والهجود، أي بين اليقظة والنوم، أي في آخر الليل. إنه ماء متغير اللون والطعم والرائحة من ركوده الطويل، لا يخلو من الطحالب المتلبدة. تهب عليه رياح القيظ الحارة، فتكسوه بطبقة رقيقة من فضلات إبل قديمة، تظل طافية على صفحته. نتساءل كيف لذي الرمة أن يحافظ على هدوئه ولا يبدي أي اشمئزاز حين يصف ماء قذرا كهذا. إنه لا يكتفي بهكذائية الوصف، بل ربما اغترف غرفة من ذلك الماء وِشرب مع إبله قبل أن يستأنف رحلته. إنها هكذائية الظمأ، التي لا تبالي بالأوبئة.

---

(١) ابن قتيبة، الأنواء في مواسم العرب، ص١٨٦

(٢) الديوان، ص٣٤٣-٣٤٥

الماءُ المتسخُ
العطِنُ الآجنُ
ماءٌ أيضًا خبب

*

فأدْلـى غُلامـي دَلـوَهُ يبتغـي بهـا شِـفاءَ الصـدى والليـلُ أدهـمُ أبلـقُ
فجـاءتْ بنسـجِ العنكبـوتِ كأنـهُ على عَصَوَيْهـا سـابريٌّ مُشـبرَقُ[1]

يُدلي غلام ذي الرمة دلوه في البئر قبيل طلوع الشـمس، فالسـماء مظلمة والأفـق مضـيء. ولكـن الدلو لا تأتـي بالماء، بل بشـبك عناكـب ملتف على عرقوتيها، كأنه نسيج قماش مقطّع. يا للإحباط.

الدلوُ
تُفسدُ بيت العنكبوت
متى ترميمُهُ؟ بسيط

*

وبيـتٍ بمَهـواةٍ هتكـتُ سـماءَهُ إلـى كوكـبٍ يـزوي لـه الوجهَ شـاربُهْ
بمعقـودةٍ فـي نِسـعِ رحْـلٍ تقطقطتْ إلـى الماء حتى انقدَّ عنهـا طحالبُهْ[2]

يهتـك ذو الرمـة بيت عنكبـوت آخر، ولكـن ليس بالدلو هـذه المرة، بل

(١) الديوان، ص٤٩٥-٤٩٦

(٢) نفسه، ص٨٥٢-٨٥٣

بسفرة طعام من الجلد مربوطة في حبال الرحل. إنه يتنازل عن شيء من هكذائيته أخيرا، حين يزوي وجهه أثناء تذوق الماء الفاسد هذا. تنحدر السفرة الجلدية إلى الماء فتفرج عنه الطحالب. أكاد أسمع صوت تقطقطها على سطح الماء: قَطْ قَطْ قَطْ.

سُفرةُ الأكْلِ

ظمئْنا

فغدتْ قربةَ ماءٍ رمَل

*

١٦

خريف المطر

الخريف موسم الانتجاع، وفصل العودة إلى البادية. هو أكثر الفصول بهجة، وأقربها إلى قلب البدوي المحب لحياة القفر. ما إن يطلع سهيل، وينبت الربْل، حتى تزوي الإبل رؤوسها عن المياه، وتستعد القبائل للمغادرة بحثا عن الكلأ. الخريف أيضا موسم فصال الحيران عن أمهاتها، ولذلك فهو وقت وفرة اللبن عند الناس. يختلط صوت الحداة في الطريق الليلي إلى المرعى، بأصوات البوم، والريح التي يشبه صفيرها عزيف الجن، ولكن القافلة تستمر في السير إلى الموضع الذي انتدبه لها رائد القبيلة. والرائد، كما تقول العرب، لا يكذب أهله.

حين تقول الخريف، فكأنك تقول المطر، أو كأنك تقول السيل. لا يُرجى مطر في الجزيرة العربية مثل ما يرجى مطر الوسمي، الذي بفضله، يمكن للإبل والماشية أن تنعم بالرعي ثلاثة فصول متتالية. يكثر ذو الرمة من الدعاء بالسقيا لديار مية، ويخصص لها أكثر الأمطار نفعا، وهي أمطار وسمي الخريف. وتحضر في خريف ذي الرمة ثنائيتان متواتران في ديوانه. الثنائية الأولى هي المها والأرطى، فلا يكاد يذكر بقر الوحش بمعزل عن شجرتها المفضلة. أما الثنائية الثانية، فهي الصقر والحبارى، وإن كان لا يُمكّن الصقر من الحبارى في شعره أبدا.



إذا سـهيلٌ لاحَ كالوقـودِ فردًا كشاةِ البقرِ المطـرودِ[1]

سـهيل نجم متوقّد كالنار، ومنفرد، كثور المها العربي حين تطرده كلاب الصيـد. إنـه نفـور تحبه عيـن ذي الرمـة وتَقَرُّ به، لأن في مرأى سـهيل بُشـرى انصراف الحر، واقتراب المطر، وهي بشـرى لا تضاهيها سـوى بشـرى رؤية هلال العيد.

سهيلٌ تجلّى
وثورُ المها
في الرمالِ اضْمَحَلّا متقارب

*

تقيّـظَ الرمـلَ حتّـى هـزّ خِلفتَـهُ تـروُّحُ البـرْدِ مـا فـي عيشِـهِ رَتَـبُ
رِبْـلًا وأرطـى نفـتْ عنـه ذوائبُـهُ كواكبَ القيظِ حتى ماتتِ الشُّهُبُ[2]

هـا هـو ثور المها، الذي قضى قيظه في الرمال الجافة، ينعم بوفرة النبات مـن جديـد. والخلفة: النبـات تحركه الرياح في ليالي الخريـف، ومثله الربل، الـذي ينبت فـي البرودة بلا مطـر. وذوائب الأرطى هي أغصانهـا، كأنها حين تميـس تطـرد وغَـرات القيـظ، وتعلـن انتهـاء الحـر. وكان الأصمعـي ينصب الذوائب فيجعلها مفعولا به، ويرفع الكواكب فيجعلها فاعلا، لينقلب المعنى تمامـا، وتنفض كواكب الحـر أوراق الأرطى. ولكن نفي الذوائب للكواكـب،

(١) الديوان، ص٣٤١-٣٤٢.

(٢) نفسه، ص٧٥-٧٦

يا أصمعي، أقل تقريرية، وأكثر شعريّة وقُربا من روح الهايكو، فهلا تركتها كما هي.

نفضَ الأرطى
ذوائبَهُ
فهوى رُبْعُ النجومْ　　　　مديد

*

يقِظْنَ الحمى والرملُ منهنَّ مرْبَعٌ　　　ويشربْنَ ألبان الهجانِ النجائبِ[1]

أما النساء فقد قضين القيظ في موضع دون مكة اسمه **الحمى**. والآن هن في الرمل كالمها، ينعمن كالمها بربل الخريف وخلفته. وعند طلوع سهيل، يفصل أهل الإبل الحيران عن أمهاتها، فيزيد عندهم اللبن. قال ساجع العرب: إذا طلع سهيل برد الليل، وخيف السيل، وكان للحوار الويل. وقال ابن قتيبة: «وكانوا إذا أرادوا فصال الحوار عند طلوع سهيل، استقبلوا به سهيلا وأخذ أحدهم بأذنه أو لطمه، ثم حلف أن لا يرضع بعد يومه ذلك قطرة، ثم يصر أخلاف أمه كلها ويفصله.»[2]

لبنٌ غار في الثرى
وفصيلٌ
يتشمّمْ　　　　خفيف

*

---

(١) الديوان، ص١٩٤

(٢) ابن قتيبة، الأنواء في مواسم العرب، ص١٥٦-١٥٧

إذا عـارضَ الشـعرى سُـهيلٌ بجَهْمةٍ وجوزاءَها اسـتَغْنينَ عن كلِّ مَنْهَلِ[1]

قـال ابن قتيبة في شـرح هـذا البيت: «يريد أنهم في هـذا الوقت قد بدوا، وانتجعـوا، واسـتغنوا عن محاضرهـم. ومعارضة سـهيلٍ الشـعرى العبور مع طلوع السماك بجهمة من الليل كأنه الثلث الباقي من الليل.»[2] وقال الساجع: «إذا طلـع السـماك، قل علـى الماء اللكاك.» واللـكاك الازدحام، لأن الإبل لا تكثـر من شـرب الماء حينهـا، ويمكنها أن تهجر المناهـل، وتجتزئ عن الماء بالـكلأ الرطـب، وهذا ما يُسـمى الجَـزْء، أو الجزو. وقال بعـض العرب: «إذا رأيـتَ أنجمًا من الأسـد، بال سـهيل في الفضيخ ففسـد، وطاب ألبـان اللقاح فبرد.» والفضيخ شراب يُتّخذ من بسرة التمر.

تقْرَفُ الناقةُ
من ماءٍ
سُهيلٌ بالَ فيهِ رمَل

*

تُصغـي إذا شـدّها بالكُـورِ جانحـةً حتى إذا ما استوى في غرْزِها تثِبُ[3]

الكور للإبل كالسـرج للخيل، والغرْز كالركاب. يصف هذا البيت علاقة الراحلـة براكبها، ومدى التناغـم والتفاهم بينهما. الناقة المسـتقرّة في بروكها، منتبهـةٌ لصاحبهـا، لا يدنو منها حتى تلتفت إليـه بمجامع جوارحها، فإذا ما همّ

(١) الديوان، ص١٤٨٥
(٢) ابن قتيبة، الأنواء في مواسم العرب، ص١٥٨
(٣) الديوان، ص٤٨

بركوبها، ووضع رجله في غرزها، وثَبَتْ به، من فرط نشاطها، وتشوّقها للسفر.

مُسافرٌ لم يُودّعْ بعْدُ
ناقتُهُ
عجْلى بهِ   بسيط

*

إذا حَداهُـــنَّ بهِيــدٍ هِيــدِ
صفَحْــن لــلأزرارِ بالخُـدودِ
يتْبعْن مثلَ الصخْرةِ الصيخودِ
ترمـي السُّـرى بعُنُقٍ أُملـودِ
وهامـةٍ ملمومـةِ الجُلمـودِ(١)

الصوت هذه المرة للحادي، وهو يستحث الإبل للمسير، بنداء تفهم لغته، وتمتثل له. يمتدح ذو الرمة نشاط الإبل وانصياعها، ويستعير جلمود امرئ القيس، ليصف همّتها في السير. لا بد لرحلة العودة إلى البادية من إبل لا تتعب، ورجال لا يركنون للراحة. وكما قيل: «عند الصباح يحمد القوم السرى».

ليسْكُتَ الحادي
تغُذُّ المسيرَ
ناقةٌ   سريع

*

---

(١) الديوان، ص٣٤٨-٣٥٠

لانَـتْ عَريكتُها من طولِ ما سـمعَتْ بيـنَ المفـاوِزِ تنآمَ الصـدى الغَـرِدِ[1]

تمضي الناقة في رحلتها الطويلة بلا تلكؤ. لقد تمرسـت على الإرقال فـي البيـد، واطمأنت نفسـها إلـى القفر، وألِفَتْ صـوت الصدى، وهو ذكر البومـة، وهـو صـوتٌ كثيرا ما يُسـمع في سُـرى ذي الرمة. ولكـنْ ما الذي يُعجـب الناقـة فـي صـوت الصـدى، ولا يعجبنـا نحـن البشـر؟ وهـل ثمـة منافسـة صوتية لاسـتمالة قلـب الناقة، بين الحداة من بني البشـر، والحداة من ذوات المناقير؟

ناقةٌ تطْربُ للبوم

فتنداحُ

خُطاها رمَل

*

زَجـولٌ برجْليهـا نَهـوزٌ برأسِـها إذا أفْسـدَ الإدْلاجُ لَوْثَ العصائبِ[2]

يسري نشاط الناقة المُدْلجة من قمة رأسها حتى أقصى أطرافها، فإذا بها تهـز رقبتهـا هزا، وتضـرب الأرض برجليها ضربا. نشـاطها المفرط هذا، وإن استحسـنه الشعراء، لن يكون محببا عند راكبٍ مُتعبٍ لم يعُدْ بوسعه مجاراتها طـوال الليل. سـيزعجه على الأقل، انحلال عمامته كل برهة من شـدة الوخد والإرقال، واضطراره إلى إعادة شدها كلما انتقضت.

---

(١) الديوان، ص١٧٤

(٢) نفسه، ص٢١٦

ناقةٌ إذا خبَطَتْ

بي

عمامتي انفرطَتْ مقتضب

*

ودوِّيَّـةٍ مثـلِ السـماء اعتسـفتُها وقـد صبغَ الليلُ الحصى بسـوادِ
بها من حسيسِ القفْرِ صوتٌ كأنّهُ غنـاءُ أناســيٍّ بهــا وتنــادِ[1]

يخوض ذو الرمة، على غير هدى، فلاة كالسماء لا حد لها، في ليل فاحم الظلمة. ولكن كيف لمثله ألّا يهتدي في فلاةٍ كالسماء، بنجوم السماء، وليس في البادية من هو أعلم بمواقع النجوم منه؟ لا بد وأنها سماء ملبّدة بالغيوم، لكي تحتجب قُبّتها عنه. أفلم يكن يتبيّن الريح من أين هبوبها؟ أم اختلطت عليه نكباواتها؟ قد يكون عرف الجهات ولكنه لم يعرف تضاريس تلك الفلاة العذراء حين اعتسفها. إنه يرخي أذنيه لأدنى حسيس هناك، رجاء الأنس، وخشية المفاجآت. يتخيل صوت الريح أصوات بشر يغنّون من بعيد. إنه يأنس بمحض تخيلهم، ولا فرق إن كانوا مسافرين أو قطاع طرق، فكل غريب، كما قال امرؤ القيس، للغريب نسيب.

ليلًا مسسْتُ حصاةً

في الصبحِ

لم أرَ كفّي مجتث

*

(١) الديوان، ص٦٨٥

للجِنِّ بالليلِ في أرجائها زجَلٌ كما تناوحَ يومَ الريحِ عَيشُومُ
هَنّا وهِنّا ومن هُنّا لهنّ بها ذاتَ الشمائلِ والأيمانِ هَينُومُ[1]

يُفضل ذو الرمة الإدلاج، وهو الارتحال ليلا، ربما لانخفاض الحرارة، وسكون الريح، وربما لصفاء الذهن واشتعال المخيّلة، وربما لاستيقاظ الجن، أو لإيقاظهم. لعله يبحث ليلًا عن قرينه الشعري، ليلهمه قصيدة يقصّر بها الطريق. يا له من شعور مرعب ومهيب، حين يكون المرء بين يدي الجن، في قلب ليل، في قلب فلاة. يحاكي ذو الرمة عزيف الجن، بإيقاع لا يفارق الأذن. أتخيله إيقاعا متمايلا ذات اليمين وذات الشمال، ولحنًا يشبه لحن الخبيتي أو السامري في حفلات الزار.

تُغنّي الجِنُّ
في الفلَواتِ
لحْنَ البُخيتيِّ

وافر

*

وما الوسميُّ أوّلُهُ بنجْدٍ تهلّلَ في مساربِه انهِلالا
بذي لَجَبٍ تعارضُهُ بُروقٌ شُبوبُ البُلقِ تشتعلُ اشتعالا
فلم تدَعِ البوارقُ عِرقَ بطنٍ رغيبٍ سيلُه إلا مُسالا[2]

الوسميُّ أول المطر، وهو الذي يسم الأرض بالنبات. يقول ذو الرمة ما

(١) الديوان، ص٤٠٨-٤٠٩

(٢) نفسه، ص١٥٤٩-١٥٥٠

هذا المطر المنهلّ بذي لجب، أي إنه مطر غزير، ولكنه بلا رعد، ويشبّه بياض السحاب يصيبه البرق، ببياض بطون الخيل حين تثور دفاعا عن أفراسها. تسيل الأودية العريضة من ماء هذه الغيوم البوارق، ليبدأ مهرجان البادية السنوي، وتبتل أرواح البدو بعد جدبها الطويل.

السيلُ
يجرفُ قِربةً
شهرين لمْ يُحفَلْ بها كامل

*

عواسفَ الرملِ يستقفي تواليَها مستبشرٌ بفراقِ الحيِّ غِرّيدُ
ألقَى عِصِيَّ النوى عنهنَّ ذو زهَرٍ وخْفٌ على ألسُنِ الروّادِ محمودُ[1]

العواسف هي الإبل تقطع الرمل على غير هدى. وخلف الإبل، يُغنّي الحادي طربًا لموسم التبدّي. حتى إذا بلغ بها الروض المنشود، ذا النبات الملتفّ والزهر النضر، وجده كما نعته الرائد، فاستقر به وألقى عصا الترحال.

بمُحاذاة الوادي
رقصُ الرائدِ
لغناء الحادي خبب

*

(١) الديوان، ص١٣٥٥-١٣٥٦

ضَمَّ الظلامُ على الوَحْشيِّ شَمْلَتَهُ ورائحٌ من نشاصِ الدلوِ مُنْسكبُ
فباتَ ضيفًا إلى أرْطاةِ مُرتكِمٍ من الكثيبِ بها دفءٌ ومُحتَجَبُ[1]

يلف الظلام بعباءته ثور المها المطارد، في ليلة خريفية باردة، ينسكب فيها مطر الدلو، وهو من أنواء منتصف الخريف. يلتجئ الثور إلى شجرة أرطى على كثيب رملي مرتفع، طالبا عندها الدفء والستر من المطر والصيادين. يا لها من صورة هائلة للحياة البرية، في ظرف مناخي تعجز عن ترويضه آلات التصوير الحديثة، حيث المطر والصياد يطاردان الثور، والليل والأرطى يحميانه ويذودان عنه.

الثورُ
يلتحفُ الأرطى
مبلّلةً أهدابُهُ

بسيط

*

فأعنقَ حتى اعتامَ أرطاة رملةٍ محفَّفةٍ بالحاجراتِ السواترِ
فباتَ عَذوبًا يحدُرُ المُزْنُ ماءَهُ عليهِ كحَدْرِ اللؤلؤِ المُتناثِرِ[2]

يقول ذو الرمة في موضع آخر من ديوانه، إن ذلك الثور قد ركض وركض، حتى اختار لنفسه شجرة أرطى ذات أهداب كبيرة ساترة، فانكفأ تحتها، وقطرات المطر تنزلق عن ظهره كما تتدحرج لآلئ الخليج. وبات

(١) الديوان، ص٨٠-٨١

(٢) نفسه، ص١٧٠٨

عذوبًا، أي صائما، لا يأكل من الشجرة التي يستظل بها. إنه لا يريد أن يأكل مظلته.

لا يأكلُ الغصنَ
ثورٌ
يخافُ أن يتعرّى مجتث

*

يغشى الكِناسَ بِرَوْقَيهِ ويَهدِمُهُ من هائلِ الرملِ مُنْقاضٌ ومُنْكثِبُ
إذا أرادَ انكِناسًا فيه عَنَّ لهُ دُونَ الأرومةِ من أطْنابِها طُنُبُ[1]

الروقان قرنا الثور، يضيق به مربضه تحت الشجرة، فيضرب بهما جانب الكثيب الرملي، فينهدّ. والأرومة عروق الشجرة، كأنها أطناب خيمة، تمنعه من حفر الأرض بأظلافه لتوسعة المكان. إنها حالة من الارتباك والضيق، تجعل الثور يود التخلص من قرنيه، ومن أرومة الشجرة، لينكنس في بيته تماما، وينام في دعة. ولكن الشجرة لا تعود شجرة بلا أرومة، ولا يعود الثور ثورا، بلا قرنين منتصبين على رأسه كرمحين.

يُحرّكُ الثورُ قرنيه
فيهدمُ
نصفَ بيتِه بسيط

*

(١) الديوان، ص٨٨-٨٩

وحائلٌ من سفيرِ الحَولِ جائلُهُ حولَ الجراثيمِ في ألوانِهِ شَهَبُ
كأنّما نفضَ الأحمالَ ذاويةً على جوانبِهِ الفِرصادُ والعِنَبُ[1]

الحائل من سفير الحول، هو ورق الأرطى المتساقط، وقد حال لونه من الأخضر إلى الأشهب، ودوّمت به الريح تحت الشجرة، وامتلأ به كِناس المها. وقد شبّه ذو الرمة بعَر الثور، الذي امتلأ به الكناس أيضا، بثمار التوت والعنب الذاوية تحت أشجارها. هذه صورة خريفية نادرة لتساقط الأوراق في بيئة صحراوية.

البعْرةُ الحمراءُ
تلوينُ الخريفِ
على الورقْ

كامل

*

نظرْتُ كما جلّى على رأْسِ رَهْوَةٍ من الطيرِ أقْنى يَنفُضُ الطلَّ أزرقُ
طِراقُ الخوافي واقعٌ فوقَ رَبْعَةٍ نَدى ليلِهِ في ريشِهِ يترقرقُ[2]

ينظر ذو الرمة إلى الصحراء نظرة الصقر الواقع على مرتفع من الأرض. هذا الطير الأزرق، ذو المنقار الأفطس، يترقرق ندى الطل في ريشه المتراكب ولا يكاد يجف ريشه من الندى مهما انتفض. إنها لقطة رقيقة لطير جارح، ليس للرقة إلى مخالبه من سبيل.

(١) الديوان، ص٨٥
(٢) نفسه، ص٤٨٧

على ريشةِ البازيّ
رقرقةُ الندى
خريفًا طويل

*

بـأرضٍ تـرى فيهـا الحُبـارى كأنّهـا قَلـوصٌ أضلَّتْهـا بعِكْمَيـنِ عِيرُهـا[1]

ولكن عين ذي الرمة ليست عين صقر، فها هو يظن الحبارى، وقد رآها من بعيد، ناقةً ضالة عن القطيع. هكذا تخدع الأرض الجرداءُ المستويةُ الأبصار، إذ تريك الصغيرَ كبيرًا، والكبيرَ صغيرًا. قال الجاحظ: «والحبارى من أشد الطير طيرانًا، وأبعدها مسقطا، وأطولها شوطا، وأقلها عرجة، وذلك أنها تُصطاد بظَهر البصرة عندنا، فيشقق عن حواصلها، فيوجد فيه الحبة الخضراء غضة لم تتغير ولم تفسد.»[2]

حُبارى
كأنّه من بعيدٍ
أنثى حُبارى مضارع

*

كأنهـنّ خوافـي أجـدَلٍ قـرِمٍ ولّى ليسبقَهُ بالأمعزِ الخرَبُ[3]

---

(١) الديوان، ص٢٣٤

(٢) الجاحظ، الحيوان، ج٥، ص٤٥٢

(٣) الديوان، ص٧٣

يبدأ ذو الرمة بيته بـ (كأنّ)، وهو القائل: «إذا قلت كأنّه، ولم أجد مخرجا فقطع الله لساني.» وهنا، يشبّه ذو الرمة شيئا ما، لسنا معنيين به الآن، بريش الصقر، يضطرب بسرعة، أثناء مطاردته لذكر الحبارى في أرض كثيرة الحصى. والأجدل القرم، هو الصقر إذا اشتدّت شهوته إلى اللحم. ولكن هل سيظفر ذلك الصقر الجائع بطريدته؟ لا، أبدا، ليس في ديوان ذي الرمة.

صقرٌ وراء حُبارى
ظلّ ريشُهُما
معلّقًا

بسيط

*

ألا يا دارَ ميّةَ بالوحيدِ — كأنَّ رُسومَها قطعُ البُرودِ
سقاكِ الغيثُ أولَه بسجْلٍ — كثيرِ الماءِ مرتجزِ الرُّعودِ
نشاصُ الدلوِ أو مطرُ الثريّا — إذا ارتجزتْ على إثْر السُّعودِ[1]

يستسقي ذو الرمة لديار حبيبته، ويدعو لها بغيث عميم، يرتجز غيمه بالرعد كما يفعل راجز الشعر. لقد جمع دعاؤه لها مطر أنواء السعود، وهي أمطار أول الخريف، مع مطر نوء الدلو، وهو من أمطار وسمي الخريف، وأخيرا مطر نوء الثريا، وهو آخر أمطار الوسمي، ويكون في غرة الشتاء. لقد جمع لها كل نوء نافع في دعوة واحدة، وكأنه لا يريد لمطر فوق ديارها أن يتوقف طوال أشهر الخريف الثلاثة. فأي خصب سيكون بعد ذلك؟

---

(١) الديوان، ص١٨٠٣-١٨٠٤

تردَّيـــتِ مـــن ألـــوانِ نَـــوْرٍ كأنَّهُ زرابيُّ وانهلّتْ عليكِ الرواعـدُ[1]

إنه يدعو لمية بمطر يكسو دارها بخمائل زهرٍ ملونة كسجادة الصوف. ولكن دعاءه هنا مقلوب، فقد جعل المطر يأتي بعد الزهر. تعمد ذو الرمة أن يؤخر ذكر المطر، لئلا يتوقف المطر عن الانهلال بطلوع الزهر. إنه يدعو لدار حبيبته بديمومة المطر ودوام النعيم.

سقى دارَها مُستمطَرٌ ذو غِفارةٍ أجشَّ تحرّى منشأَ العَينِ رائحُ
هزيمٌ كأنَّ البُلقَ مجنوبَةٌ به يُحامينَ أمهارًا فهنَّ روامحُ[2]

يستسقي ذو الرمة لحبيبته، مطرًا سحابه متراكم، هزيم رعده أجش، إذا أبرقت تلك السحائب حسبت بياضها بياض بطون الخيل حين ترمح دفاعا عن إناثها. ذو الرمة يستسقي طوال العام من أجل هذا الموسم، ولا بد من صلاة استسقاء إذا أبطأ مطر الخريف.

صلاةُ الاستسقاءِ:

دمعتُه

على فمِهْ سريع

*

ألا يا اسْلَمي يا دارَ ميٍّ على البِلى ولا زالَ منهلًّا بجرْعائِكِ القطْرُ[3]

---

(١) الديوان، ص١٠٨٩

(٢) نفسه، ص٨٦٩-٨٧٠

(٣) نفسه، ص٥٥٩

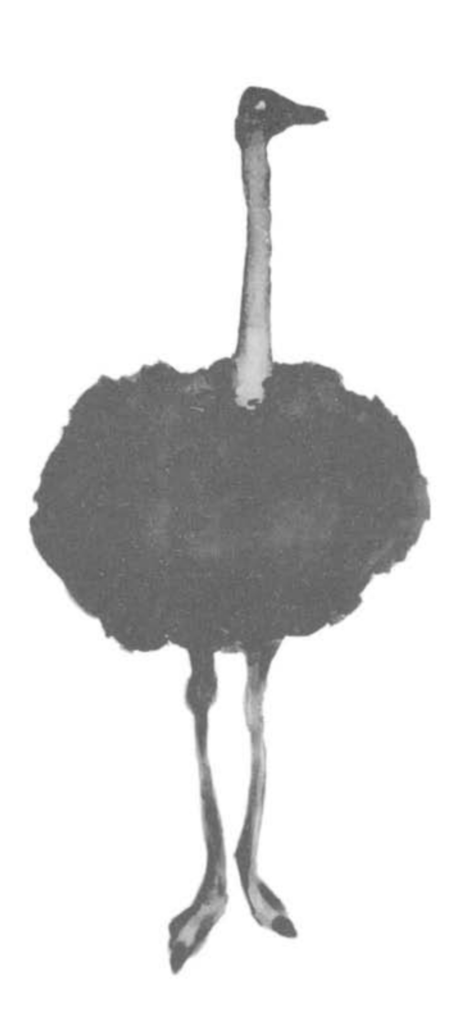
إنه لا يدعو لمية، ولا يدعو لدارها، بل يدعو لجرعاء دار مية. فروح مية تسري في دارها، وفي جرعاء دارها. إنه يرى مية من خلال هذه الأرض الجافة المجدبة، ويتمنى لها السقيا، والربيع، ويرجو أن ينتقل الفرح من الأرض إلى الدار إلى صاحبة الدار. هذا الفرح الذي لا يخطئ القلب، تيمّن وتفاءل به جملة من مؤلفي العربية الكبار، كصاحب الصحاح، وصاحب اللسان، وصاحب التاج، فجعلوا هذا البيت آخر شاهد من الشعر في كتبهم.

١٧

شتاء الظليم

الشتاء موسم الجوع، وفصل الفاقة. وقالت العرب: «من غلا دماغه صيفًا، غلتْ قدره شتاءً.» في الشتاء، تحضُر النار، ليس بوصفها مصدرا للدفء فقط، بل ووسيلة لإعداد الطعام. ولا بد للطعام من موقد، وللموقد من حطب، وللحطب من شعلة، وللشعلة من زناد. يأكل الناس طوال العام، ولكنهم يكونون في الشتاء أحوج إلى اللقمة، ولذلك فإن الكريم طبعًا لا تطبّعًا، هو من يبذل الطعام في الشتاء، أما كرم السائر العام، فهو كرم نافل. وفي الشتاء حين يجوع الصياد، تجوع معه كلاب الصيد، وحين يجوع البشر، تجوع معهم الذئاب أيضا.

ويزخر شتاء ذي الرمة، بفحولتين حيوانيتين، فحولة الجمَل، وفحولة الظليم، فالشتاء هو الموسم السنوي لتكاثر الإبل والنعام. فبمجرد سقوط الثريا، يهيج فحل الإبل، ويهتم لطرق إبله، ولا يهدأ له بال، حتى تلقح الإناث عن بكرة أبيها. لا يمكن إغفال موضوع تزاوج الإبل من الهايكو العربي؛ لأنه عنصر جوهري من الحياة الطبيعية للبادية، ومما يسوّغ الاهتمام به، وجود موضوع مشابه له في الهايكو الياباني، هو تزاوج القطط. أما الظليم، ذكر النعامة، فهو المسؤول عن حضانة البيض في ليالي الشتاء الطويلة، وتتمثل فحولة الظليم في نزعة الأبوة والدفاع عن البيض، في حين تسيطر على الجمل نزعة الهيمنة والغيرة على الإناث.



إذا شمَّ أنفَ البَرْدِ ألحقَ بطنَهُ مراسُ الأوابي وامتحانُ الكواتمِ[1]

إذا شمّ فحلُ الإبل أول الشتاء، انشغل عن طلب المرعى بالضراب، فأضمره ذلك. والأوابي من الإبل، اللواتي لم يلْقحن، ولكنهن يأبين الطرق، فيجهدْن الفحل بالتمنع والمنافحة. والكواتم من الإبل، اللواتي لقحن، ولم يشلْن بأذنابهن ليبدين حملهن، فيضنى الفحل بامتحانهن وتشمّمهن. قال ساجع العرب: «إذا طلع الإكليل هاجت الفحول وشُمّرت الذيولْ.» والإكليل أول طوالع الشتاء.

يشمُّ الفحلُ
أنفَ البَرْدِ
في أذيال بكْرَتِه — مجزوء الوافر

*

دعاهُنّ فاستسْمعْنَ من أينَ رِزُّهُ بهدْرٍ كما ارتجَّ الغَمامُ الرواجسُ
فيُقْبلنَ إربابًا ويُعْرضْنَ رهبةً صدودَ العذارى واجهتْها المجالسُ[2]

يدعو الفحل نياقه بهدير كأنه هزيم الرعد، فيلبّين نداءه رغبةً، ويُعرضْن عنه رهبةً وحياءً. تخشى الناقة فحلها وتحبه، وتُقبل عليه وتصدّ عنه، وتريده وتستحيي منه. إنها حالة متصلة من تردد القلب، واضطراب المشاعر.

---

(١) الديوان، ص٧٦٦

(٢) نفسه، ص١١٣٩-١١٤٠

هدْرُ البعيرِ
إليهِ منْهُ
تفرُّ ناقةُ قلبِهِ　　　　　　كامل

*

وعارضْـنَ ميَّـاسَ الخـلاءِ كأنّمـا　　　يطُفْـنَ إذا راجعْنَـهُ حـولَ مِجْـدَلِ
كأنَّ علـى أنسـائهِنَّ فريقـةً　　　إذا ارْتَعْـنَ مـن ترجيـعِ آدمَ سـحْبَلِ
بأصفـرَ وَرْدٍ آلَ حتـى كأنّمـا　　　يسـوفُ بـه البالي عُصارةَ خـردلِ[1]

يتبختـر الفحـل ويميـس زهـوًا حيـن يخلـو لـه الجـو مـن الفحـول المنافسـة، فتطـوف حوله الإبل، كما لو كان قصـرا منيفا. وهذا الفحلُ آدم سـحبل، أي أبيـض ضخـم، إذا هـدر ورجّـع بصوتـه، بالـت النـوق علـى أفخاذهـا مـن الـروع، فاصطبغـت ببـول أصفـر خاثر من أثـر الجَزْء، كأنه الفريقـة. والفريقـة طعـام يُطبـخ من التمـر والحُلبـة، تكون رائحتـه منفرة. فـإذا شـمّ الفحـل أدبـار إبلـه ليبتليهـا إن كانت لقحـت أم لم تلقح، شـمخ عنها بأنفـه من قوة الرائحة.

يتفرّدُ بالطّرْقِ
بعيرٌ عَوْدٌ
يتشببْ　　　　　　خبب

*

---

(١) الديوان، ص١٤٨٥-١٤٨٦

طـوَتْ لقَحًـا مثـلَ السِّـرارِ فبشّـرَتْ بأسْـحَمَ ريّـانِ العسـيبةِ مُسبِلِ[1]

تلقـح الناقـة، وتحمـل جنينـا دقيق الجـرم كأنه الهـلال في آخر الشـهر. والأسـحم ريان العسيبة، ذنبها الأسـود، طري العظم، تشول به، وتلوّحُ عاليا، لتكون تلك علامة حملها التي يطمئنّ لها الفحل، فلا يدنو بعد ذلك منها.

ذيلُها الأليَلُ
يُفْضي
لِهلالٍ في حشاها   رمَل

*

إذا نُتِجـتْ منـه المتالـي تشـابهتْ علـى العُـوذِ إلّا بالأنـوفِ سـلائلُهْ[2]

المتالـي هـي الإبل التـي لم تضع حملهـا بعد، فإذا وضعـت لتوها، فهي العُوذ. يقول إن سلائل هذا الفحل الكريم، المولودة توًّا، تتشابه على أمهاتها، فلا تفرّق بينها إلا بالرائحة، لأنها حيران أصيلة، خُلقت من لون وصفة واحدة.

روائحُ الحِيرانِ
أمْ
أساورُ الولادةِ؟   رجز

*

(١) الديوان، ص١٤٧٥

(٢) نفسه، ص١٢٦٠

أغبــاشَ ليــلِ تِمــامٍ كان طارَقَــهُ تطخطُـخُ الغيمِ حتى ما له جُـوَبُ[١]

أغباش الليـل، ما يتبقّى من سـواده. وليـل التمام، أطول ليلة في السـنة، وتكون في الشـتاء. تختلط قطع السـواد تلك بقطع الغيم المتشـابك، فلا تجد في السماء فرجة، ولا تتبين من نجومها شيئا. والمطر، وإن كان أصله وسميّ الخريف، إلا أنه يستمر في الهطول على جزيرة العرب خلال الشتاء والربيع.

ليلُ التمامِ وغَيمٌ
لا أرى قدمي
ولا يدي بسيط

*

تميمّيــةٌ حلّالــةٌ كلَّ شَــتْوةٍ بحيثُ الْتقـى الصّمّانُ والعَقِـدُ العُفْرُ
تحُـلُّ اللّـوى أو جُـدَّةَ الرمـلِ كلّمـا جرى الرِّمثُ في ماءِ القرينةِ والسِّـدْرُ
بـأرضٍ هجـانِ التُّرْبِ وسـميّةِ الثرى عَذاةٍ نـأتْ عنها المُلوحـةُ والبَحْرُ[٢]

يحـدد ذو الرمـة الموقع الذي تنزل فيه مية شـتاءً، علـى الحدود الفاصلة بين صحراء الصمّان ورمال الدهناء الحمراء. وماء القرينة، وادٍ تتجمع فيه مياه الأمطـار، ويكثـر فيه شـجر الرمث والسـدر. واللوى موضع فـي أرض بيضاء التراب، عذبة الماء، لا هي من السـباخ ولا من الأرياف، سـقاها مطر الوسـمي في الخريـف. أتساءل أكان ذو الرمة يصف بهذه الأبيات قطعة من الأرض، أم روضة من رياض الجنة؟

(١) الديوان، ص٩٣

(٢) نفسه، ص٥٧٣-٥٧٤

النبْقُ غطى الماءَ:
سجادةٌ
مُبلّلهْ

سريع

*

نغـارُ إذا مـا الـرَّوعُ أبـدى عـن البُرى ونَقْري سديفَ الشحمِ والماءُ جامسُ[1]

فـي معـرض افتخاره بكرم قومه، يقول ذو الرمة إننا نقدم للضيف شـحم السنام في أيام الشتاء القارسة، حين يقل الزاد وتجوع البطون. والماء الجامس: المتجمد. قال ساجع العرب: «إذا أمست الثريّا قم رأسْ، ففي الدثار فاخنسْ، وعظماهـن فاحـدسْ، وإن سئلتَ فاعبـس ثـم اعبسْ.» أي اسـتتر عـن البرد، وانحر أكبر ما لديك من الإبل، وابخل بها على من سألك، إبقاءً على نفسك. فالشتاء إذن زمن الشظَف والضيق والعوَز.

شحْمٌ وثلْجٌ
كلوا واشربوا
هنيئا مريئا

مجتث

*

إذا أمْسَـتِ الشـعرى العَبـورُ كأنّهـا مهـاةٌ علـتْ مـن رمـلٍ يبريـنَ رابيـا
فمـا مرتـعُ الجيـرانِ إلا جِفانُكُـمْ تَبـارَوْنَ أنتُـمْ والشَّـمالُ تباريـا[2]

---

(١) الديوان، ص١١٤١

(٢) نفسه، ص١٣٢٣-١٣٢٤

الشـعرى العبور نجم يجوز المجرة. يقول: إذا أمسـى هذا النجم مشـرفا علـى بقيـة النجـوم في السـماء، كأنه مهاة تطـلّ من فوق تل، ويكـون ذلك في الشـتاء، فإنكـم لا تتنكرون للضيـف، ولا تبرحون عادتكم فـي إكرامه بأفضل الطعام، حتى إنكم لتسابقون ريح الشمال الباردة إليه.

طعامُ الشتاءِ

ما لي

أُباري ريحَ الشَّمالِ؟ مضارع

*

وسِقْطٍ كعينِ الديكِ عاورتُ صاحبي أباهـا وهيّأْنـا لموقِعِهـا وكْـرا

مُشـهَّرةٍ لا تُمْكـنُ الفحـلَ أمُّهـا إذا نحنُ لم نُمسِـكْ بأطرافِها قسرا[1]

بعين الديك، يشبّه ذو الرمة الشعلة المنقدحة من الزند، ويجعل الزند أبا لها، وهو العُودُ العلويّ، والزندةَ أمًّا لها، وهي لوح المرخ السفليّ. إن فحولة الزند الساخن تشبه كثيرا فحولة الجمل الهائج الذي يعتمد على الراعي لتثبيت هدفه وتوجيهه إليه، كما يشبه تفلّت الزندة من يد القادح بتمنُّع الناقة من طراق الفحـل. يتعاورُ ذو الرمة وصاحبه الزند ويتناوبان على تمكينه من هذا الزواج القسـري، عبر اسـتحثاثه، وتثبيـت الزنـدة فـي مكانهـا، والاسـتعداد لالتقاط الَجذوة الوليدة فور وقوعها.

---

(١) الديوان، ص١٤٢٦-١٤٢٧

فرْكُ الزنادِ
يُدفّي اليدين
من غيرِ نارِ   مجتث

*

فلمّـا بـدَتْ كفّنتُهـا وهْـي طِفْلـةٌ   بطلسـاءَ لـم تُكْمـل ذِراعًـا ولا شِـبْرا
فقلـتُ لـهُ ارفعْهـا إليـكَ وأحْيِهـا   برُوحِـكَ واقتَتْـهُ لهـا قِيتَـةً قَـدْرا
وظاهرْ لها من يَابسِ الشَّخْتِ، واستعنْ   عليهـا الصَّبا واجعلْ يَديكَ لها سِـتْرا
فلمّـا جـرَتْ فـي الجـزْلِ جرْيًـا كأنه   سـنا الفجرِ أحدثْنا لخالِقنا شُـكرا[1]

يقول إنه تناول شعلة البرادة الساقطة فور وقوعها، بخرقة سوداء بالية، وجعل صاحبه ينفخ فيها بمقدار، ثم جعلا يغذّيانها بالشخت اليابس، وهو الحطب الدقيق الهش، واستعانا عليها بريح الصبا بعد أن أتعبهما النفخ. ولئلا تُطفئ الصبا جذوتهما، لم يبرحا يحيطانها بالأكف، ويتحكمان بمقدار الهواء النافذ إليها، حتى تمكّنت من أعواد الحطب الهش، فالجزل. إن عملية القدح الصعبة والحساسة هذه، تنطوي على كثير من العناية، والصبر، والخبرة، والدقة في وزن مقادير الاحتكاك، والهواء، والحطب، واستمرار المعاورة بين شيئين، ما يشبه تماما عملية انقداح الهايكو في وعي الشاعر.

النارُ روحُ النبات
تصعدُ
حين يحترقْ   منسرح

*

---

(١) الديوان، ص١٤٢٨-١٤٣٠

مـن الرَّضَمـاتِ البيـضِ غيَّـرَ لونَـهُ   بناتُ فِراضِ المَرْخِ واليابسُ الجَزْلُ[1]

يصف ذو الرمة أثفيّة موقد، اسودّت بعد أن كانت حجرا أبيض. والفرْضة ثلْمـة في الزندة، تسـقط منها برادة الخشـب المشـتعلة من أثر احتـكاك الزند. والمـرخ خشـب ليـن، تُتّخـذ منه الزنـدة. وبنات فـراض المرخ، الشـرر الذي يخرج منها. أما الحطب فنوعان: شخت وهو الهش، وجزل وهو الغليظ.

أثافيُّ الرمادِ

قلوبُها البيضُ

دافئةٌ

وافر

*

بـه الذئـبُ محـزونٌ كأنّ عُـواءَهُ   عـواءُ فصيـلٍ آخـرَ الليـلِ مُحْثَـلِ

يخُـبُّ ويستنْشـي وإن تـأتِ نبـأةٌ   على سـمْعِهِ يُنْصـتْ لها ثـمَّ يَمْثُلِ[2]

بهذا الموضع من البريّة، يُسـمع عواء ذئب حزين يشـتكي الجوع. يشـبه جوع هذا الذئب جوع فصيل ناقة آخر الليل. والفصيل المُحثَلُ: سيء الغذاء. يخب ذئب ذي الرمة ويستنشـي، أي يهرول ويتشـمّم المكان بحثا عن ما يسد رمقـه فـي تلك الليلة الباردة. ولا ينمو إلى سـمعه أي صوت، مهما كان خفيا، حتى يهتم له، وينهض إليه بكل جوارحه، أملا في أن تكون تلك دعوة عشـاء طال انتظارها. إنه لا يشم بأنفه فقط، بل وبأذنيه أيضا.

---

(١) الديوان، ص١٦١٠

(٢) نفسه، ص١٤٨٨-١٤٨٩

يشمُّ عشاءه السِّرْحانُ

بالأذُنينِ

قبل الأنفْ   مجزوء الوافر

*

هاجتْ لهُ جُوَّعٌ زُرْقٌ مخصّرةٌ   شوازبٌ لاحها التغريثُ والجَنَبُ
غُضْفٌ مهرّتةُ الأشداقِ ضاريةٌ   مثل السراحينِ في أعناقها العَذَبُ[1]

لا يستثني ذو الرمة من تعاطفه، كلاب صيد ضامرة الأجساد من شدة الجوع، حتى لكأن رئاتها ملتصقة بجنوبها من الهزال. إنها كلاب منقلبة الآذان، واسعة الأشداق، مربوطة الأعناق، تشبه في ضراوتها الذئاب.

ومطعَمُ الصيدِ هبّالٌ لبُغيتِهِ   ألفى أباهُ بذاك الكسبِ يكتسبُ
مقزّعٌ أطلسُ الأطمارِ ليسَ لهُ   إلا الضراءَ وإلا صيدَها نَشَبُ[2]

أما صاحب كلاب الصيد، الذي يحتال بها طلبا للرزق، فقد ورث هذه المهنة عن أبيه. إنه رجل لا يعتني بهيئته، فشعره مقزع، يرتدي ثيابا متسخة بالية كثيرة الأسمال، وليس بحوزته من المال سوى هذه الكلاب الضارية، وما تصطاده له من فرائس. لا بأس هُنا بمهاكاة فيها بعض المعاظلة. والكلام المتعاظل هو الكلام المتداخل والمتراكب، والمعاظلة وإنْ كانت عيبا بلاغيا، إلا أنها تكثر في أشعار ذي الرمة.

---

(١) الديوان، ص٩٧-٩٨

(٢) نفسه، ص٩٩-١٠٠

من البَرْدِ، كلْبُ الصيد،

والجوعِ،

لا يهزُّ حتَّى

طويل

*

وبيضـاءَ لا تنْحـاشُ منّا وأمُّها إذا مـا رأتْنا زيـلَ منا زَويلُها[1]

يصـف ذو الرمـة بيضة نعامة في البرية. يقول إنهـا لا تهرب منا ولا تفزع وترتعـد لرؤيتنا، كمـا تفعل أمها النعامة. وبالنعامة يُضـرب المثل للرجل كثير التعلل، الذي لا يُعتمد عليه في شيء. تقول العرب: «إنما أنت نعامة، إذا قيل لها احملي، قالت أنا طائر، وإذا قيل لها طيري، قالت أنا بعير.»[2]

بيضةُ النعامةِ ساكنةٌ

أمْ

فؤادُ نبي؟

مقتضب

*

تقاصَـرُ مـرةً وتطـولُ أخـرى تسفُّ المروَ أو قطعَ الهبيدِ[3]

تسمح رقبة النعامة الطويلة لها بالتقاط الطعام، سواء من الشجر المرتفع، أو من الأرض، دون أن تنثني لها ركبة. فتراها تتردد في طعامها وتخير نفسها

(١) الديوان، ص٩٢٣

(٢) الجاحظ، الحيوان، ج٤، ص٣٢٣

(٣) الديوان، ص١٨٠٨

بين ورق الأغصان المرتفع، وعشب الأرض المنخفض. تسفّ المرو: تلتهم الحجارة الصغيرة. وقطع الهبيد، هي ما تكسر من ثمرة الحنظل. قال الجاحظ عن الظليم، وهو ذكر النعام: «فمما فيه من الأعاجيب أنه يغتذي الصخر، ويبتلع الحجارة، ويعْمد إلى المرو، والمرو من الحجارة التي توصف بالملاسة، ويبتلع الحصى، والحصى أصلب من الصخر، ثم يميعه ويذيبه في قانصته، حتى يجعله كالماء الجاري.»[1]

حنظلٌ للإفطارِ
للشّاي مرْوٌ
ما الغداءُ؟ — خفيف

*

وفاشيةٍ في الأرضِ تَلقى بناتِها — عواريَ لا تُكسى دُروعًا ولا خُمْرا
إذا ما المطايا سُفْنَها لم يذُقْنَها — وإن كان أعلى نبْتِها ناعمًا نَضْرا[2]

يصف ذو الرمة شجرة الحنظل، وثمرتها العارية كسيدة متبرجة. تكتفي الإبل بشمّها، ولا تتذوقها مهما كانت خضرتها مغرية، وذلك لشدة مرارتها.

الحنظلةُ العانسُ
تتبرّجُ
للإبلِ — خبب

*

(١) الجاحظ، الحيوان، ج٤، ص٣١٠

(٢) الديوان، ص١٤٤٢

أذاكَ أم خاضبٌ بالسيّ مرتعُهُ ... أبو ثلاثينَ أمسى فهْو مُنقلِبُ
شَخْتُ الجُزارةِ مثلُ البيت سائرُهُ ... من المُسوحِ خِدَبٌّ شَوْقَبٌ خَشِبُ
كأنَّ رجْليهِ مِسْماكانِ من عُشَرٍ ... صَقْبانِ لم يتقشّرْ عنهُما النَّجَبُ[1]

هذا وصف الظليم، وهو ذكر النعامة. إنه خاضب، أي إن ساقيه وأطراف ريشه قد تلوّنا من أكله العشب. والسي: الأرض المستوية، وإنما يسكن النعام السهول، ولا يسكن الجبال. وهذا الظليم أب لثلاثين بيضة، يحضنها طوال الليل، ويحميها من برودة الشتاء. شخت الجزارة: دقيق الساقين والرأس، والجزارة ما يأخذه الجزار من الذبيحة أُجرةً له. والخدبُ الشوقب الخشب: الضخم الطويل الغليظ. يشبّه ذو الرمة الظليم بخيمة شعر، ثم يشبه ساقيه بعودين صلبين من شجرة العُشَر، لم يتقشر عنهما لحاؤهما.

ظليمٌ لا ينام الليل
يُحصي النجْم
والبَيْضا

هزج

*

ويُلْمِّهـا رَوحـةٌ والريـحُ مُعْصِفَـةٌ ... والغيـثُ مُرْتجِـزٌ والليـلُ مقْتربُ
لا يذْخَـرانِ مـن الإيغـال باقيـةً ... حتى تـكادَ تفـرّى عنهُمـا الأُهُبُ
لا يأْمنـانِ سِـباعَ الليـل أو بَـرَدًا ... إن أظْلمـا دونَ أطفـالٍ لهـا لَجَبُ
جِـاءَتْ من البَيضِ زُعْرًا لا لباسَ لها ... إلا الدِّهـاسُ وأمٌّ بَـرَّةٌ وأبُ[2]

---

(١) الديوان، ص١١٤-١١٦

(٢) نفسه، ص١٢٩-١٣٣

هذا مشهد سينمائي يحبس الأنفاس، لنفرة الظليم والنعامة إلى فراخهما، حين تعصف الريح، ويُرعد السحاب آخر النهار. إنهما لا يدّخران في العدو طاقة، حتى ليكاد جلدهما يتفسخ عنهما من شدة الركض. إنهما يخافان على الفراخ والبيض من ضواري الليل الجائعة، ومن بَرَدِ الشتاء. وتسمى فراخ النعام الرئال. ورئال هذه النعامة وهذا الظليم حين فقست، فقست عارية، لا ريش لها، ولا لباس سوى الرمل، وكنف الوالدين.

برَدٌ يغشى الرئال
ولا ريشةٌ ثمّ
ولا زغبُ مديد

*

وأزوَرَ يمطُو في بلادٍ عريضةٍ	تعاوى به ذُؤبانُه وثعالبُهْ
إلى كلِّ ديّارٍ تعرّفْنَ شخصَهُ	من القَفرِ حتّى تقشعرَّ ذوائبُهْ
تعسّفْتُهُ أسْري على كورِ نِضْوةٍ	تُعاطي زِمامي تارةً وتُجاذبُهْ[1]

لا يزخر ليل القفر بالأصوات المتخيلة للإنس والجن فحسب، فلا بد أيضا من أصوات حيواناته التي تنشط في الظلام. يصف ذو الرمة الطريق المعوجّة التي تشقّ الفلاة، وكيف تقشعرّ أبدان البشر المارين بها من عواء الذئاب مختلطًا بضباح الثعالب، وكيف يتجاسر ذو الرمة على المضي قدما بناقة مهزولة تجاذبه زمامها، دون أن يرفَّ لهما جفن. إنها صورة متحركة مليئة بالأصوات والمشاعر المتضاربة. الخوف مقابل الطمأنينة، جوع السباع

(١) الديوان، ص٨٤٨-٨٤٩

مقابل عطش الناقة وصاحبها، معاطاةُ الزمام، مقابل قشعريرة الذوائب، تعرّف الضواري إلى البشر، وإنكار البشر لها.

ظِلٌّ الزمام
على وكْر الثعالب
كاد يلتوي بسيط

*

إذا زاحمتْ رعنا دعا فوقه الصدى دُعاء الرُّويعيْ ضلَّ في الليل صاحبُهْ
تلوّمَ يَهْياهٍ بيَاهٍ وقد مضى من الليل جَوزٌ واسبطَرّتْ كواكبُهْ[1]

ما أشبه دعاء الصدى فوق الجبل، بنداء الراعي الذي أضاع في الفلاة صاحبه، فقام يناديه طوال الليل حتى استطالت الكواكب في الأفق قبيل الفجر. مرة أخرى، يكشف ذو الرمة عن براعة في تقليد الأصوات. ولكن هل تأنس كائنات القفر بنداء هذا الراعي، أم تفزع منه فزع الأحيمر السعدي حين قال: «وصوّتَ إنسان فكدتُ أطيرُ»؟

تفزُّ قطاةٌ
بمنتصف الليلِ:
تصويتُ راعٍ متقارب

*

(١) الديوان، ص٨٥١

أَنَخْـنَ لتعريـسٍ فمنهـنّ صـارفٌ يُغنّـي بنابَيـه مُطلَّحَـةً صُعْـرا
ومنتـزِعٌ مـن بيـن نِسْـعيه جِـرَّةً نشيجَ الشجا جاءتْ إلى ضِرسِهِ نزْرا[1]

هـذه إبـل أضمرها الجوع وطـول الأسـفار، وقد أنيخـت لتعريس، وهو المبيت ليلا. يبدو أن النوم القلِق كحسو الطير لم يعد يُحتمل حقا، ولا بد من إناخـة الركـب وأخذ قسـط مـن الراحة غيـر المتقطعـة. ولأن الفـلاة مهرجان للأصـوات الفريدة، التـي لا تزاحمها جلبة المدن وتجمعات المياه، لا يكتفي ذو الرمـة بتسـجيل صوت واحـد للإبل المناخة تـوا، والتي أخـذ الإعياء منها مأخذه، بل يسـجّل لها صوتين دفعة واحدة، صوت احتكاك أسنانها، وصوت اجترارها للطعام القليل المتبقي في أحشائها.

نعسى وجائعةً
تجترُّ في خدَرٍ
أحشاءَها بسيط

*

عينًـا مطحلَبـةَ الأرجـاءِ طاميـةً فيهـا الضفـادعُ والحيتـانُ تصطخبُ
يستلُّها جـدولٌ كالسـيف منصلـتٌ بين الأشـاءِ تسـامى حوله العُسُبُ[2]

إنهـا عيـن أثال القديمة التي تعـج بالطحالب والضفـادع. يتدفق ماء هذه العين، كالنهر بين فسـيل النخل المغروسـة خلال هذا الشـتاء، فتظلله بسعفها

(١) الديوان، ص١٤٢١
(٢) نفسه، ص٦٣

الأخضر الغض. ما الذي يفعله ذو الرمّة في بساتين النخيل خلال موسم الرعي السنوي؟ هل تخلّف عن النجعة هذا العام؟ قال باشو:

بركة قديمة
ضفدع ينط
صوت الماء

ولولا أن باشو شاعر ياباني، وذا الرمة هاكٍ عربي، لقلت إنهما يصفان ذات الموضع. يتمحور مشهد ذي الرمة، وهايكو باشو حول الصوت، صوت اصطخاب الضفادع عند ذي الرمة، وصوت ارتطام الضفدع بالماء عند باشو. ولكن أليست حاسة اللمس، أجدر بهايكو الماء، من حاسة السمع؟

عينٌ مطحْلَبةٌ
رذاذُ ضفدعةٍ
على فمي بسيط

الباب الرابع

التقويم الشعري العربي

إلى جانب التصوّف والإيقاع، تمثل الطبيعة رُكْنا من أركان الهايكو الثلاثة، إلـى جانـب التصـوّف والأيقـاع. أن تهكـو، يعنـي أن تكـون واعيا بدورة السـنة الشمسية، وتتمثل فصول الطبيعة الأربعة، من خلال إدراك قرائنها، وتضمينها في هُكائك. ومن أجل تحقيق ذلك، يعتمد الهكاة اليابانيون على تقاويم شعرية معدّة مسبقا، تجمع وتصنف القرائن الموسمية الخاصة ببلادهم، وتوفّر عليهم مجهود البحث عن قرينة جديدة كل مرة. تضاعفت مفردات هذه التقاويم الشعرية عبر السنوات، وراكمتها الأجيال، حتى بلغت اليوم زهاء ١٦٠٠٠ قرينة فصلية.

ويأتي هذا الباب، بمثابة أول تقويم شعري عربي، يجمع ويصنّف جملةً مـن القرائن الفصلية لجزيرة العرب وبلاد الهلال الخصيب، وفقا لعلم الأنواء العربي. إنه تقويم شعري مصغّر، بحوالي ٤٥٠ قرينة فقط، ولكنه قابل للمراكمة والنمو، كما يمكن لاحقا أن يشارك في بنائه وتطويره هكاة العرب جميعا. من شـأن هذا التقويم الشعري الطموح، مسـاعدة المهتمين بالهايكو العربي على تعلّمه وتعليمه، والأخذ بأيديهم إلى خانة التجربة الجادة والمخلصة.

سأقسـم هـذا الباب، على طريقة السـايجيكي اليابانـي، إلى أربعة فصول تحكـي فصول السـنة الأربعة، وسـتكون قرائن كل فصل، مصنفة إلى خمسـة مواضيـع، هـي: **النجوم**، و**الموسـم**، و**الإنسـان**، و**الحيوان**، و**النبات**. سـتكون القرائن ملوّنة بالغامق، مشـفوعة بما تيسـر من شـرح أو اسـتفاضة، وسـتُوزّع داخل المواضيع حسب أسبقية الظهور، ما أمكن. وقد اجتهدت في إدراج كل قرينـة فصلية، داخل الفصل الذي يغلب ارتباطُها بـه، ارتباطَها ببقية الفصول، ولا يخلو هذا التصنيف من انطباعين وتخمين وإعمال للذوق.

يمكـن للهاكـي أن يختـار القرينـة المناسـبة، أو أي قرينـة مشـتقّة منها أو متفرّعة عنها، ليضمّنها في بيت هايكو، ليغدو موحيا بروح ذلك الفصل.

أولا، قرائن الربيع

نجوم الربيع

طلوع سعد السعود: (٨ آذار/ مارس). ويصادف طلوعه **نوء الجبهة**. قال الساجع: «إذا طلع سعد السعود، نضر العود، ولانت الجلود، وذاب كل مجمود، وكره الناس في الشمس القعود.»

طلوع سعد الأخبية: (٢١ آذار/ مارس). قال الساجع: «إذا طلع سعد الأخبيهْ، دُهنت الأسقيهْ، ونُزلت الأحويهْ، وتجاورت الأبنيهْ.» وفي هذا الوقت تخرج الهوام من مخابئها، وتُدهن الأسقية لأنها قد شننت ويبست أثناء الخريف والشتاء لعدم الحاجة إلى استخدامها.

طلوع الدلو: وهو نجمان: الفرغ المقدم (٣ نيسان/ أبريل) والفرغ المؤخر (١٦ نيسان/ أبريل). قال الساجع: «إذا طلع الدلو، هيب الجزو، وأنسل العفو، وطلب اللهو الخلو.» هيب الجزو، أي خيف على الإبل أن لا تكتفي بالمرعى الرطب من الماء إذا أخذ البقل يجف. والعفو، ابن الحمار، يتساقط شعره. واللهو الزواج، يطلبه الفتيان في هذا الوقت.

طلوع الحوت: (٢٩ نيسان/ أبريل)، ويصادف طلوعه **نوء السماك**. وقد يسمى السمكة، أو الرِّشاء. قال الساجع: «إذا طلعت السمكهْ، نُصبت الشبكهْ،

وأمكنت الحركهْ، وتعلقت بالثوب الحسكهْ، وطاب الزمان للنسكهْ.» تُنصب الشباكُ للطيور، لأنه موسم هجرتها. وتتعلق شوكة السعدان بالثياب، لأنها تشتد في هذا الوقت. وقال ذو الرمة: ولا زال من نوء السماك عليكما/ ونوء الثريا مثجمٌ متبطّحُ. وهو نوء غزير المطر.

طلوع الشرَطين: (١٢ أيار/ مايو). قال الساجع: «إذا طلع الشرَطان، حُضرت الأوطان، وتهادى الجيران.» أي أنهم يبدؤون في الرجوع من مناجعهم إلى ديارهم، لاشتداد الحر وجفاف المراعي.

طلوع البُطين: (٢٥ أيار/ مايو)، ويصادف طلوعه **نوء الزباني**. قال الساجع: «إذا طلع البُطين، اقتُضي الدين، وظهر الزين، واقتُفي بالعطار والقين.» أي أنهم يلتقون بعد غياب ويقضي كل ذي دين دينه، ويتجملون للقاء، ويطلبون الطيب من دكاكين العطارة، ويصلحون ما فسد من أدواتهم.

موسم الربيع

أربع القوم: إذا دخلوا في الربيع. ورُبِعوا: إذا أصابهم مطرُه. وقد يكون العربي القديم يقصد بالربيع أوقات الخريف، ولكننا في الهايكو سنستعمله لموسم الربيع حصرا.

شهر مارس (آذار): بداية الربيع.

قران خامس: وهو اقتران القمر بالثريا في اليوم الخامس من الشهر القمري، وهو دليل على دخول الربيع. قال الشاعر: إذا ما قارن القمر الثريا/ لخامسةٍ فقد ذهبَ الشتاءُ.

ذوبان الجليد: يتراكم الجليد شتاءً في بلدان الهلال الخصيب، والمناطق الشمالية من جزيرة العرب، ويكون ذوبانه علامة على دخول الربيع.

اعتدال الجو: إنما يكره الناس في الشمس القعود بطلوع سعد السعود، لأن الجو قد أخذ في الاعتدال، ولا حاجة لهم بطلب الدفء.

ريح الصبا: وهي الريح الشرقية اللطيفة، تهب أول الربيع. وكان العرب يجعلون أبواب بيوتهم جهة المشرق.

النسيم: الهواء العليل.

الاعتدال الربيعي (٢٠ آذار/ مارس): وفيه يتساوى طول الليل والنهار.

شهر أبريل (نيسان): منتصف الربيع.

مطاولة النهار لليل: يأخذ طول النهار في الازدياد طوال فصل الربيع. وقد جعل اليابانيون النهار الطويل قرينة لفصل الربيع، لأن النهار يصبح أطول من الليل، بداية من هذا الفصل.

مطر نوء السماك: وهو مطر مذموم، لأنه ينبت النشر، «والنشر نبت يطلع بمطره في أصول كلاء قد هاج ويبس، فإذا رعته الإبل مرضت وسهُمت.»[1]

الغروب: غروب الشمس هو أمتع أوقات اليوم في الربيع. وغروب الشمس هو المعادل الموضوعي لتصرّم الربيع، وانقضاء الأوقات الجميلة. قال ذو الرمة: «فلما رأين الليلَ والشمسُ حيّةً/ حياةَ الذي يقضي حُشاشة نازعِ.» فكأنه جعل غروب الشمس، غروبا للحياة.

---

(١) ابن قتيبة ص ٦٩

شهر مايو (أيار): آخر الربيع.

الهَيف اليمانية: ريح جنوبية حارة تهب آخر الربيع.

الذاري: ريح جنوبية شديدة تذرو الرمل آخر الربيع.

العجاج: الريح المتربة، تبدأ آخر الربيع.

البارح: ريح شمالية حارة، تهب آخر الربيع.

بوارح نوء الزباني: وهي الشمأل الشديدة، وتكون حارة. قال ذو الرمة: «ورقرقتْ للزبانى من بوارحها/ هيفٌ أنشّت بها الأصناع والخَبَرا.» وقال: «حدتْها زُبانى الصيفِ حتى كأنما/ تمدُّ بأعناق الجمال الهوارمِ.» قال ابن قتيبة: «والإبل الهوارم التي تأكل الهرْم، وهو ضرب من الحمض، وإذا أكلته غلظ وبرها وانتشر. أراد أن الريح تجر من الغبار مثل أعناق هذه الإبل.»[1]

إنسان الربيع

تلين الجلود: وذلك لانصراف البرد، وارتفاع الرطوبة.

الخِلطة في البادية: يبدأ اختلاط القبائل في المرعى من الخريف، ولكن الحياة الاجتماعية في البادية تبلغ أوجَها، أول الربيع.

دهن القربة: تكون القرَب قد يبست من قلة استعمالها في الخريف والَشتاء، فتُدهن لكي تلين من جديد.

---

(١) ابن قتيبة ص ٩٨

الغدير: وهو ماء منقطع عن السيل. تقصده النساء للتروّي، وغسل الثياب والأواني.

زينة النساء: تتزين الفتيات في الربيع، لأنه موسم التعارف، والتقاء العشاق. ومن أهم مفردات هذه الزينة: **القرط**، و**الخلخال**، و**الأساور**، وسائر أنواع **الحلي**، و**الوشاح**، و**الثوب المخلّب**، و**الكحل**، و**الحناء**، و**السواك**، و**الديرم**. وتحتاج الفتاة لكي تتزين إلى عدة، أهمها **المشط**، و**المرآة**. قال ذو الرمة: «وخدٌّ كمرآة الغريبة أسجحُ.»

موسم الأعراس: وسط الربيع.

النوم فوق الأسطح: وسط الربيع.

شوق البدو إلى الحاضرة: يكره البدوي البقاء في القفر، حين ترتفع الحرارة، ويجف النبات، وتهب البوارح. قال ذو الرمة: «حتى إذا هزّتِ البُهمَى ذوائبَها/ في كلّ يومٍ يُشهّي الباديَ الحَضَرا.»

مغادرة البادية: آخر الربيع. قال ابن قتيبة: «يحضر أولهم، أي يرجعون إلى محاضرهم ومياههم، عند طلوع الشرَطين. ثم يتتابعون في الرجوع إلى طلوع الثريا بالغداة.»[1]

الظعن. قال ذو الرمة: «سحبْن ذُيولهن بها فأمسَتْ/ مصرّعةً بها دِعَمُ الخيامِ. رجحْنَ على بوارحِ كلِّ نجْمٍ/ وطيّرت العواصفُ بالثُّمامِ.»[2]

---

(١) ابن قتيبة ص ١٠١-١٠٢

(٢) الديوان، ص١٣٩٦

الأطلال: آخر الربيع. ومن مفردات الأطلال: **النؤي، والآريّ، والوتد.**

تبادل الهدايا: آخر الربيع، وذلك حين يعود البدو إلى حواضرهم.

العطار: يؤتى آخر الربيع، طلبا للعلاج.

إصلاح الآلات: أخر الربيع، بعد العودة من البادية.

حيوان الربيع

إفراخ الطيور: أول الربيع.

خروج الحشرات والهوام: أول الربيع.

الجُعَلُ: وهو **خنفساء الروث.**

النمل.

الفراشة: يكثر الفراش مع وفرة الزهور في موسم الربيع.

صيدُ الطيور: وسط الربيع، لأن صغارها تبدأ في الطيران، فتُنصب لها الشباك. والصيد، وإن كان ممارسة منافية للتقوى الطبيعية، إلأ أنه ورد في الهايكو، عند بوسون مثلا.

القمريُّ: من أشهر الطيور المهاجرة، وموسم هجرته وسط الربيع.

الدخلة: طير مهاجر.

الخُطّاف: طائر السنونو. قال ذو الرمة: «وأسوَدَ ولّاجٍ بغيرِ تحيّةٍ/ على

الحـيِّ لم يُجْرِمْ ولم يحْتملْ وِزرا. قبضـتُ عليه الخَمْسَ ثمّ تركتُهُ/ ولم أتّخذْ إرسالَه عنده ذُخْرا.»

أم سويد: طائر أسود أكبر من العصفور، يضع بيضه في كرب النخل.

سِمَن الإبل: من وفرة المرعى.

المُكّاء: طائر حسن الصوت، يسـميه العامة أم سـالم. قال الشـاعر: إذا غرد المكاء في غير روضة/ فويل لأهل الشاء والحمراتِ. وذلك لأن المكاء لا يعشـش إلّا فـي العشـب، فـإذا وُجِد في غير العشـب كان ذلـك دليلا على الجدب.

حمـار الوحـش: يقتـرن وجـوده في شـعر ذي الرمـة بآخر الربيـع، ولعل حمار الوحش العربي، مختلف عن حمار الوحش الإفريقي المخطط.

سمك الصافي: يتوافر في الأسواق من إبريل إلى مايو.[١]

سـقوط وبـر الإبل: قـال ذو الرمـة: «رَدّوا لأحداجِهـم بُزْلًا مخيّسـةً/ قدْ هرْملَ الصيفُ عن أكْتافها الوبَرَا.»[٢]

سقوط شعر العفو: وهو ولد الحمار، ويسميه العامة **الجحش**.

نبات الربيع

الكمأة: وإذا كانت الكمأة فطرًا ينبت تحت سطح الأرض، فإن العرجون فطرينبت فوق سطحها.

---

(١) انظر: التقويم القطري ص ١٩٦

(٢) الديوان، ص١١٤٧-١١٤٩

اخضرار العود: أول الربيع.

الزهور: تبدأ النباتات بالإزهار بداية من فصل الشتاء، ولكن موسمها الحقيقي هو فصل الربيع.

الأقحوان: وزهرته هي البابونج.

الخزامى: زهرة بنفسجية فواحة. روى أبو حنيفة الدينوري: «قال أبو زياد: لم نجد نفحة شيء من النبات أطيب من نفحة الخزامى.»[1]

الرياحين البرية: ومنها **القيصوم**، و**النفَل**، و**العرار**، و**الشيح**، و**الفل**.

العصفر: زهرة صفراء تستخدم في صبغ الطعام.

الخمر: تستحكم أول الربيع. روى المرزوقي: «قال المبرّد: من ابتداء إبراق الكرم إلى استحكام العنب ستة أشهر، ومن استحكام العنب إلى استحكام الخمر ستة أشهر، وذلك عند حلول الشمس برأس الحمل، فلذلك حول.»[2]

الفُحال: ذكر النخلة.

طلع النخيل: ويسميه العامة النبات. ويسمى وعاء لقاح النخل، **الكفَر والكافور**، وقد يُطبخ ويضاف ماؤه إلى الشاي.

تأبير النخل: وهو التلقيح، ويسمى تنبيت، ووقته من مارس إلى أبريل.

السفى: وهو شوك نبات البهمى. قال ذو الرمة: فلما مضى نوء الثريا

---

(١) الدينوري ص ٢٠١

(٢) المرزوقي ص ١٢٠

وأخلفتْ/ هوادٍ من الجوزاء وانغمس الغفْرُ/ رمى أمهات القرد لذعٌ من السفى/ وأحصد من قُريانه الزهر النضرُ. قال ابن قتيبة: «يريد أن السفى وشوك البهمى جف وسقط فطارت به الريح حتى ضربت به مآخر فراسن الإبل فأصابها لذع منه. وأمهات القُرد، جمع أم القردان، وهي النقرة التي تكون في مؤخر فرسن البعير. وسميت أم القردان لاجتماع القُردان فيها.»[1]

تحدير العذوق: وهو أن يوضع حِمل العذوق على الجريد، تخفيفًا على قلب النخلة.

خف عذوق النخلة: بإزالة جزء من الشماريخ المؤنثة (التذلية) من مارس إلى مايو.

جني الزهرة والملفوف: أول الربيع.

الشمّام: منتصف الربيع.

حصاد الشعير والحنطة: آخر الربيع.

هيْج النبات: وهو **جفاف العشب**، ويكون آخر الربيع.

شوكة السعدان: قرص مليء بالشوك، يقسو آخر الربيع، فيتعلق بالثياب.

---

(١) ابن قتيبة ص ٩٧

ثانيا: قرائن القيظ

نجوم القيظ

طلوع الثريا (٧ حزيران/ يونيو): وتسمى **النجم**. قال الساجع: «إذا طلع النجْم، فالحر في حذْم، والعشب في حطْم، والعانات في كذْم.» وقال ساجع آخر:«إذا طلع النجم غُديّه، ابتغى الراعي شُكيّهْ». أي قربة صغيرة. وقال طبيبهم: «إذا طلع النجم، اتُّقي اللحم، وخيف السقم، وجرى السراب على الأكم.»

طلوع الدبران (٢٠ حزيران/ يونيو): ويسمى **حادي النجم**، ويسميه العامة **التويبع**. قال الساجع: «إذا طلع الدبران، توقّدت الحزّان، وكرهت النيران، واستعرت الذبّان، وييبست الغدران.»

طلوع الجوزاء: وهي نجمان: **الهقعة** (٣ تموز/ يوليو) **والهنعة** (١٦ تموز/ يوليو). قال الساجع: «إذا طلعت الجوزاء، توقّدت المعزاء، وكنست الظباء، وعرقت العلباء، وطاب الخباء.» والمعزاء الأرض الصلبة، وكنست الظباء دخلت كنسها من شدة الحر. والعلباء عصب في العنق.

طلوع الذراع (٢٩ تموز/ يوليو): وتسمى عند العامة بالمرزم. قال الساجع: «إذا طلعت الذراع، حسرت الشمس القناع، وأشعلت في الأفق الشعاع، وترقرق السراب بكل قاع.»

طلوع النَّثْرة (١١ آب/ أغسطس): وتسمى عند العامة **الكليبين**، ويصادف طلوعها **طلوع الشعرى العبور**. قال الساجع: «إذا طلعت النثرة، قنأت البُسرة، وجُني النخل بُكرة، وأوت المواشي حجرة، ولم تُترك في ذات دَرّ قطرة.»

طلوع الطرفة (٢٤ آب/ أغسطس): يقول الساجع: «إذا طلعت الطرفهْ، بكرت الخُرفه، وكثرت الطُرفهْ، وهانت للضيف الكلفهْ.»

موسم القيظ

شهر يونيو (حزيران): بداية القيظ.

أصاف القوم: دخلوا في **الصيف**. وهو عندنا أول القيظ. ولا بأس في استخدام الصيف بمعنى القيظ، وإن كان الصيف عند العرب القدامى بمعنى آخر الربيع عندنا اليوم.

معمعان الصيف: شدة الحر في أول القيظ. قال ذو الرمة: «حتى إذا معمعانُ الصيفِ هبّ له/ بأجّةٍ نشّ عنها الماءُ الرُّطُبُ.»

الانقلاب الصيفي (٢٢ ديسمبر/ كانون الأول): أقصر ليلة في السنة.

المفازة: وهي الفلاة المقفرة، سمّوها مفازة تفاؤلا بالنجاة من أهوالها، وأهول ما تكون في القيظ. وسماها ذو الرمة **مخشية العاثور**: «ومخشية العاثورِ يرْمي بركْبها/ إلى مثلِه خِمْسٌ بعيدٌ مناهلُه». وروى المرزوقي: «قدم رجل من سفر كان فيه، فقالت له ابنته: كيف كنت في سفرك؟ فقال: تقسمتني الأداوي والنجم. يعني بالنجم طلب الهداية بالليل أن لا يضل، والأداوي

يريد أن ينظر كم فيها من الماء أقليل أم كثير، يشكو خوفه وجزعه من المتالف.»[1] وقال المرار: «له نظرتانِ فمرفوعةٌ/ وأخرى تأمّلُ ما في السقاء.»

شهر يوليو (تموز): منتصف القيظ.

شهرا ناجر: قال ابن قتيبة: «ويسمّون شهري القيظ اللذين يخلص فيهما حره، شهري ناجر. وسميا بذلك لأن الإبل تشرب، فلا تكاد تروى لشدة الحر. والنجر والبغَر متقاربان، وهو **أن تشرب فلا تروى**. يقال نجر من الماء إذا امتلأ منه فكظه، وهو على ذلك يشتهيه.»[2] قال ذو الرمة يصف ماء: «صرًى آجنٌ يزوي له المرء وجهه/ ولو ذاقه ظمآن في شهر ناجرِ». ويسمى هذان الشهران **بيضة القيظ**.

السَّموم: الريح الحارة. قال ذو الرمة: «تلوثُ على معارفنا وترمي/ محاجرَنا شآميةٌ سَمومُ.»

الشمس: تقترن الشمس بالقيظ، لأن وقعها يكون أشد فيه. وتسمى **الجونة** لبياضها، وتسمى الغزالة. قال الشماخ يصف الشمس وقت الشروق: «والشمس كالمرآة في كف الأشلّْ.» فهي ترتعش كمرآة في كف مشلول. **وعين الشمس** قُرصُها.

لعاب الشمس: ما تراه في الحر كأنه ينحدر في الجو. قال ذو الرمة: «إذا ذابتِ الشمسُ اتّقى صقَراتها/ بأفنانِ مربوعِ الصريمة معبلِ.» وقال الشنفرى: «ويومٍ من الشعرى يذوب لعابُهُ/ أفاعيه من رمضائه تتململُ.»

---

(١) المرزوقي ص ٣٦٧

(٢) نفسه ص ١٢٩

الرطوبـة: تشـتد الرطوبـة فـي سـواحل الجزيـرة العربية آخـر القيظ، في شهري يوليو (تموز) وأغسطس (آب).

السـراب: وهـو ما تـراه نصف النهار كأنـه ماء. ومن أسـمائه: **الآل**، وهو سـراب أول النهار، تراه يرفع الشـخوص. وكثيرا ما يقترن الآل والسراب عند ذي الرمة **بأنوف الجبال**.

الظل والفيء: ويسميان **الأبردين**. قال الشماخ: «إذا الأرطى توسّدَ أبرديهِ/ خـدودُ جـوازئُ بالرمـل عِينِ.» والفـرق بين الفـيء والظل، هـو أن الظل غربي الجهة، يكون أول النهار قبل الزوال، والفيء شرقي الجهة، يكون بعد الزوال.

شدة الحر: ومن أسمائها **الحرور**، و**الاحتدام**، و**الصيهد**، و**الصهَد**.

وغـرة القيـظ: أشـده حرا. تكـون عند طلـوع الشـعرى. و**حمّـارة القيظ**، مثلها.

الرمضـاء: وهـي الأرض المتقـدة مـن وقـع الشـمس. ومثلهـا **اسـتيقاد الحصى**.

الخثرة: سكون الريح واشتداد الحر في القيظ. ومثلها **الوقدة**.

نضوب المياه: **جفاف الغدران**.

أجـون الماء: فسـاده بسـبب ركوده. قال السـاجع: إذا طلعت الشـعرى، نشف الثرى، وأجُن الصرى، وجعل صاحب النخل يرى.»

المنهل: المورد، يكون على طريق المسافرين.

البئر: حفرة تستخرج منها المياه الجوفية. **والعِدّ**: البئر العظيمة التي لا ينقطع ماؤها.

فيضان النيل: ارتفاع منسوبه. روى المرزوقي عن أبي حنيفة الدينوري: «فانظر إلى زمان مد النيل، فإنه في صميم القيظ.»[1]

شهر أغسطس (آب): آخر القيظ.

المجرّة: وتسمى شرج السماء. وقيل: «سطى مجر، ترطب هجَر.» لأن توسطها في السماء وقت لإرطاب النخل بالأحساء في القيظ. وعليه، تكون **الأحساء** قرينة أخرى لفصل القيظ.

سحابة الصيف: سحابة سريعة الانقشاع.

مطر الحميم: **مطر الصيف**، وهو مطر غير نافع. قال ابن قتيبة: «وبمطر القيظ حياء أهل اليمن، لأنهم يمطرون في القيظ فيُخصبون في الخريف. وأما غير أهل اليمن، فلا أعلمهم ينتفعون بالحميم. والعرب تقول: كل أمطار السنة تنبت له الأرض وتُمشر له العضاه إلا مطر الحميم.»[2]

إنسان القيظ

الرقيق من الثياب: ثياب القطن، والكتان.

القربة: أول القيظ.

---

(١) المرزوقي ص ١٦٠

(٢) ابن قتيبة ص ١١٨

ختان الأولاد: يستحسن أول القيظ عند طلوع الثريا، لسرعة برء الجروح في هذا الوقت.[1]

المقطان: محضر البدو. وتسمى إقامتهم فيه المقيظ.

القيلولـة: النـوم منتصف الظهر، حين لا يمكن السـفر في الصحراء، ولا العمل في المزارع.

مروحـة الخـوص: تُصنع من الخوص، وهـو ورق النخل، وتقترن بوقت الخثرة في القيظ، حين تسكن الريح.

الفضيخ: شراب يُتّخذ من بُسر التمر.

العطش: ويرادفه الظمأ، والغليل.

الدلو: الوعاء الذي به يُستقى من البئر، وقد يؤنث الدلو أو يذكّر.

الاهتداء بالنجوم: يحتاج المسافر إلى الاهتداء بالنجوم في كل الفصول، ولكنه في القيظ إلى ذلك أحوج، لأنه إذا تاه في القيظ مات. والتيه في الصحراء قرينة أخرى للقيظ.

التظلـل: الاحتمـاء مـن أشـعة الشـمس، بالبيـوت، والأخبية، والشـجر، والمظلات، وأغطية الرأس.

التعرّق: يتعرق الإنسانِ طوال القيظ، ويزيد تعرقه في موسم الرطوبة.

---

(١) انظر: التقويم القطري، ص١٦٩

اللثام: كل ما يُغطّى به الأنف والفم، عن الحرارة، أو العجاج. قال ذو الرمة: «قليل على أكوارهن اتقاؤنا/ صلى القيظ إلا أننا نتلثّمُ.»

الإدلاج: **السُّرى**، وهو المسير ليلًا.

النعاس: واستفدنا قرينة النعاس من أبيات ذي الرمة التي يقول فيها: «ونومٍ كحسْوِ الطيرِ قدْ باتَ صُحبتي/ ينالونه فوقَ القِلاص العَياهلِ.»[1] وذلك أنهم لا يستطيعون السفر في القيظ إلا ليلًا، ولا يستطيعون النوم على ظهور الرواحل؛ لاضطرابها. ولعل **النوم المتقطّع** قرينة أخرى لفصل القيظ.

اللص: قال الشاعر: «أيا البارح الجوزاء ما لك لا ترى/ عيالك قد أمسوا مراميل جوّعا». «وهذا كان لصا، وكان يخرج إذا هبت البارح لأنها تعفي الآثار بشدة مرها، فيأمن أن يقتفوا أثره.»[2]

تكثر الطرفة: تلين النفوس آخر القيظ، وتكثر الثمار والألبان، فتكثر معها **الدعابة، وتهون للضيف الكُلفة.**

حيوان القيظ

الذباب: يشتد وجوده عند طلوع الدبران، أول القيظ.

العظاءة: الوزغ. تكثر في القيظ في المنازل والمزارع.

---

(١) الديوان، ص١٣٤٤

(٢) ابن قتيبة ص ٩٥

الحربـاء: قـال الجاحظ: «والحرباء دويبة أعظم مـن العظاءة أغبر ما كان فرخـا، ثـم يصفر، وإنما حياته الحر، فتراه أبدا إذا بدت جونة، يعني الشـمس، قد لجأ بظهره إلى جذيل، فإن رمضت الأرض ارتفع، ثم هو يُقلّب بوجهه أبدا مـع الشـمس حيـث دارت، حتـى تغـرب، إلا أن يخاف شيئا، ثم تراه شـابحا بيديـه، كمـا رأيـت من المصلـوب. وكلما حميـت عليه الشـمس رأيت جلده يخضر.»[1] ليست الحرباء في وعي الشاعر العربي القديم حيوانا متلونا، بقدر ما هي حيوان محب للشمس.

الضـب: قـال ابن قتيبـة: «والضِّباب تصاد ما بين طلـوع النجم إلى طلوع الهنعـة. فـإذا تتامـت الجـوزاء، امتنعت هـزالا.»[2] وقـال الجاحـظ: «وتقول العـرب: أروى من ضـب، لأن الضب عندهم لا يحتاج إلى شـرب الماء، وإذا هـرم اكتفـى ببـرد النسـيم، وعنـد ذلـك تفنـى رطوبتـه فـلا يبقى فيه شـيء من الدم.»[3]

دخـول العصفور جحـر الضب: قال أبو زبيد: «واسـتكن العصفور كرها مع الضب/ وأوفى في عوده الحرباء.»

الأفعـى: قـال الشـنفرى: «ويـوم من الشـعرى يـذوب لوابـه/ أفاعيه من رمضائه تتململُ».

الجنـدب: وهـو جـرادة مرقطـة، غير مهاجـرة. يكثر ذكرها في شـعر ذي

---

(١) الجاحظ، الحيوان، ج ٢ ص ٤٠٨

(٢) ابن قتيبة ص ٤٦

(٣) الجاحظ، الحيوان، ج ٢ ص ٣٠٥

الرمـة، بوصفها قرينة للقيظ، لأنها ترتكض وقت الهاجرة، أي تتقافز، وتحرك جناحيها فيصدر عنهما صوت كأنه غناء.

الظبـي: الغـزال. وإنمـا جعلنا الظبـي قرينة للقيظ، لأن الظبـاء تكنس من شـدة الحر، أي تدخل بيوتها، فتصاد فيها. ويسـمى ابن الظبية **خُشْـفًا** و**رشـأً**. و**بغام الظبية**، صوتُ ندائها لولدها بأرخم ما يكون من الصوت. قال ذو الرمة: «لا يرفـع الصـوت إلا ما تخوّنه/ داعٍ يناديه باسـم الماء مبغـومُ.» أراد محاكاة صوت الظبية: (ماء).

عين الناقة: يُقاس إعياء الناقة في القيظ بمدى غور عينها.

إجهاض الناقة: وقد تُجهض الناقة جنينها في القيظ من الإعياء.

زبـد الناقـة: عـادة، ليس للناقة زبـد كالجَمـل، إلا إذا أغضبهـا، أو أتعبها شيء.

البُرى: حلقات معدنية توضع في أنف الناقة، ويُشدّ بها الزمام. وقد تنزف أنوف الإبل بسببها.

شكوى الإبل: قد تئن الإبل من ثقل ما عليها من الأحمال.

الظّـمْء: الزمـن الفاصـل ما بيـن الشـربتين. قال السـاجع: «إذا طلعت الشـعرى العبـور، نقعت الأجواف، ونُسـئت الأظمـاء، وأدت الأرض بعد الندى.» قال ابن قتيبة: «ونسـؤهم **الأظماء** هو أن يؤخروا سـقي الإبل عن الربع إلى الخمس، أو عن الخمس إلى السـدس، أو عن الورد إلى الغب.

لأنها في وقت طلوع الشعرى العبور أقوى على العطش وأصبر عن الماء.»[1]

استنفاض الضروع: استخلاص كل ما فيها من اللبن.

العنكبوت: توجد في الآبار المهجورة والجافة.

الحَمام: يكثر طلبها للماء في القيظ، فتوجد عند كل بركة أو منهل.

نبات القيظ

البطيخ: ثمرة تُجنى أول القيظ. ومن ثمار القيظ أيضا، **العنب**، **والتين والليمون**.

رُطب النخل: وهي أهم ثمار القيظ في الجزيرة العربية. وتبدأ القيظ بُسرة، ثم تزهو، أي تتلون، ثم تصبح رُطبا، ثم تمرًا في آخر القيظ. **وتباشير النخل**: أول الرُطَب. **والمَخرف**: وعاء من الخوص يُجتنى فيه الرطب.

---

(١) ابن قتيبة ص ٥٨

ثالثا: قرائن الخريف

نجوم الخريف:

طلوع الجبهة (٦ أيلول/ سبتمبر): ويصادف طلوعها **طلوع سهيل** في الحجاز حسب ابن قتيبة[1]، والمرزوقي. قال الساجع: «إذا طلعت الجبهةْ، تحانّت الولهةْ، وتنازت السفهةْ، وقلّت في الأرض الرفَهَةْ.» وإنما يزيد حنين الأمهات لأن فصال الأولاد يكون في هذا الوقت.

طلوع الزبرة (٢٠ أيلول/ سبتمبر): ولم يرد لها سجع.

طلوع الصَّرفة (٣ تشرين الأول/ أكتوبر): قال الساجع: «إذا طلعت الصرفةْ، احتال كل ذي حرفةْ، وجفر كل ذي نطفةْ، وامتيز عن المياه زلفةْ.» وعندها يحتال الناس في أرزاقهم لقرب الشتاء. وعندها تعظم بطون الإبل الحوامل، فلا يقربها الفحل. وذلك وقت تبدي الناس، أي خروجهم إلى البادية طلبا للكلأ.

طلوع العَوّاء (١٦ تشرين الأول/ أكتوبر): قال الساجع: «إذا طلعت العوّاء، ضُرب الخباء، وطاب الهواء، وكُره العراء، وشنّن السقاء.» وشنن السقاء أي يبس لأنهم لا يستخدمونه في هذا الوقت.

---

(١) ابن قتيبة ص ١٥٧

طلوع السّماك (٢٩ تشرين الأول/ أكتوبر): قال الساجع: «إذا طلع السّماك، ذهبت العكاك، وقل على الماء اللكاك.» والعكاك الحر. واللكاك الازدحام.

طلوع الغفْر (١١ تشرين الثاني/ نوفمبر): قال الساجع: «إذا طلع الغفر، اقشعر السفْر، وتربّل النضر، وحسن في العين الجمر.»

طلوع الزُبانى (٢٤ تشرين الثاني/ نوفمبر): قال الساجع: «إذا طلعت الزبانى، أحدثت لكل ذي عيال شانا، ولكل ذي ماشية هوانا.» وذلك لأن موسم الجوع قد اقترب باقتراب البرد.

موسم الخريف

شهر سبتمبر (أيلول): بداية الخريف.

أخرف القوم: دخلوا في الخريف.

سهيل (٢٤ أغسطس): ثمة اختلاف في موعد طلوع سهيل بين التقاويم الحديثة وكتب الأنواء القديمة، ولكننا سننحاز إلى الأقدمين، ونجعل سهيل قرينة خريفية، لأن سماته تشبه الخريف، ولأن رؤيته بشرى انتهاء القيظ.

برد الصفَري: وفيه تكثر الأمراض والأوبئة. **فالمرض والوباء قرائن** خريفية أيضا.

ذهاب نضرة الأرض: تصفر أوراق الأشجار.

الاعتدال الخريفي (٢٣ أيلول/ سبتمبر): وفيه يتساوى الليل والنهار.

مطاولة الليل للنهار: يأخذ طول الليل في الازدياد طوال فصل الخريف. وقد جعل اليابانيون **النهار القصير** قرينة لفصل الخريف، **لأن الليل يصبح** أطول من النهار، بداية من هذا الفصل.

شهر أكتوبر (تشرين الأول): منتصف الخريف.

انصراف الحر: ويكون بطلوع الصرفة.

يطيب الهواء: وسط الخريف.

الرياح اللواقح: التي تلقّح السحاب.

السحاب: **الغيم**، و**الغمام**. لا يرجو العربي مطر سحابة مثلما يرجو مطر سحائب الخريف. والرباب: سحاب متدل دون سحاب فوقه. قال الشاعر: «كأنّ الربابَ دُوينَ السحاب/ نَعامٌ تعلّقَ بالأرجلِ.» و**الخُلَّب**: سحاب لا ماء فيه. قال ابن قتيبة: «وكلّهم يجعل البرق يمانيا، ولا يجعله أحد منهم شآميا، لأن الشآمي أكثره خلّب عندهم. وهذا يدل على أن المطر للجنوب لأنها يمانية.» و**المخيلة**: السحابة يُتوسّم فيها المطر.

البرق: من أمارات المطر. قال عمرو بن معدي كرب: «ألم تأرقْ لذا البرقِ اليماني/ يلوحُ كأنّه مصباحُ باني.» شبّه البرق بمصباح فتًى حديث الزواج، فهو لا ينطفئ طول الليل.

الرعد: وصوته الهزيم.

الطل: المطر الخفيف. أو هو الندى.

المطر: ويسمى مطر الخريف **بالوسمي**، ويبدأ بنوء **الدلو**، ويصادف طلوع العوّاء، وينتهي بطلوع الثريا أول الشتاء. وبمطر الوسمي تنبت الكمأة. وقالوا في مطر الوسمي: «شهر ثرى، وسشهر نزى، وشهر مرعى، وشهر استوى.» وروى المرزوقي عن الأصمعي: «يقال وقع الغيث بمكان كذا إذا مطر، ولا يقال سقط.»[1] ومطر الخريف هو الغيث، به يُغاث الناس، وكل ذي كبد. وإذا كثر المطر، جرى **السيل**.

شهر نوفمبر (تشرين الثاني): آخر الخريف.

الميزاب: لا نكاد نلاحظ وجود الميزاب متعلقا بأسقف المباني، إلى في مواسم المطر.

قوس قزح: التقزح اللوني في السماء بعد المطر. روى المرزوقي عن الخليل: «قوس قزح طريقة مستوسقة تبدو في السماء أيام الربيع.»[2] يقصد الربيع الأول، وهو الخريف.

الوحَل: الطين الرقيق.

ارتجاج البحر: تزيد العواصف آخر الخريف، ويُكره خوض البحر.

---

(١) المرزوقي ص ٣٤٥

(٢) نفسه ص٣٤١

اللبن: يكثر اللبن في أول الخريف، ذلك لأنهم يفصلون الحيران عند طلوع سهيل، فيستأثرون بحليب أمهاتها. وفي هذا الوقت، يُجفف الفائض من اللبن، ويصنع منه **الإقط**.

الغزْل: حياكة الملابس من الصوف. ويُسمّى سهيل كوكب الخرقاء، قال الشاعر: «إذا كوكب الخرقاءِ لاحَ بسحْرةٍ/ سهيلٌ أشاعتْ غزْلها في القرائبِ.» قال ابن قتيبة: «يريد أن الخرقاء لعبت صيفتها، وضيّعت وقتها، ولم تغزل، فلما طلع سهيل، وجاء الشتاء، فضاق الوقت، استغزلت قرائبها.»[1]

مفارقة المياه: ترك الآبار والبحث عن الكلأ.

التبدي: **النجعة**، وهي الخروج إلى البادية، طلبا للكلأ. قال طفيل: «على إثر حي لا يرى النجم طالعا/ من الليل إلا وهو قفر منازله.» يريد أنه في هذا الوقت، حين تُرى الثريا أول الليل (وذلك في أكتوبر)، لا يظل ذو إبل، إلا وقد تبدى.

الرائد: هو الرجل الذي يسبق القبيلة لتقصي مواضع الكلأ.

الحادي: هو الرجل الذي يسوق الإبل بصوته.

صلاة الاستسقاء: تكثر صلاة الاستسقاء في الخريف، لأنه الموسم

(١) ابن قتيبة ص ١٥٨

الذي يُرجى فيه المطر. ومن سنن صلاة الاستسقاء، التي يمكن أن تكون قرينة للخريف أيضا: **قلبُ المشلح**.

يشنن السقاء: يتشقق متصف الخريف، لأنه لم يعد يُستعمل.

يُكره العراء: خوفَ المرض.

الدثار: يُطلب الدفء بالدثار آخر الخريف.

القشعريرة: رعشة أول البرد.

حيوان الخريف

نفور الإبل من الماء: تشيح الإبل برؤوسها عن الماء حين ترى سهيل. قال ذو الرمة: «إذا عارض الشعرى سهيلٌ بجهمة/ وجوزاءَها استغنينَ عن كلّ منهلِ.»

فصال الأولاد: حين يطلع سهيل **تُصرّ أخلاف الناقة**، لئلا يشرب الحوار. قال المرزوقي: «وإنما يعم الفصال في هذا الوقت بالفطام، لأن الأجواف تبرد فيه، ويكثر الأفياء والظلال، ويطيب الوقت، فتقوى على الفطام.»[1]

حنين الناقة: تحن الناقة إلى حوارها بعد الفصال. قال الساجع: «إذا طلِعت الجبهة، تحانّت الولهة.» ومع طلوع الجبهة يطلع سهيل، ويكثر **موت الحيران** في هذا الوقت.

---

(١) المرزوقي ص ٣٩٣

الجَـزْء: وهـو اكتفاء الإبل وغيرهـا من الحيوانـات بالمرعى الرطب عن الماء، ويسـميه العامة **الجزو**. والجزء يكون للحيوان والنبات أيضا. روى ابن سيدة عن أبي حنيفة الدينوري: «والنخل الجازئ: المستغني عن السقي.»[1]

تُخلّـي الظبـاء مقيلهـا: لا تعـود الظبـاء بحاجة إلـى القيلولة فـي الكناس عندما ينتهي القيظ.

المها العربي: جعلناه من قرائن الخريف، لأن ذا الرمة يكثر من ذكره في أشـعاره الخريفية. وإذا كانت الظباء تركت كناسـها في الخريف، فإن المها لا تتركه، بل تجعله مأوى لها من المطر ومن أعين الصيادين.

الصقر: طائر كريم، يُصطاد به.

البازي: طائر جارح، يشبه الصقر.

الحبارى: طائر بري، يعد طريدة الصقر المفضلة.

نتـاج البهائـم: توليدهـا. روى ابن قتيبة: «وكانـوا يقولـون: إذا نُزيَ على الشـاة عنـد طلوع نجم من النجوم بالغـداة، نتجت حين ينوء ذلك النجم. وإذا أُبّرَتْ نخلة عند طلوع نجم من النجوم بالغداة، جُذّت حين ينوء ذلك النجم. والنعجة والنخلة في ذلك سـواء.»[2] وروى: «وقالوا: إذا أمسـى النجم بدَبَر، فوقـت نتـاج ومطر. يريدون إذا رأيتهـا أول الليل في ربع الأفـق الغربي مدبرة للغروب، فهو وقت نتاج الغنم ووقت المطر.»[3]

---

(١) ابن سيده ج ٣ ص ٢٥٧

(٢) ابن قتيبة ص ٩٩

(٣) نفسه ص ١٠٠

النحل: في الخريف يكون اشتيار العسل.

الربيان: يتوافر في الأسواق بداية من أول الخريف.[1]

سمك الهامور: يتوافر في الأسواق بداية من منتصف الخريف.[2]

سكون النمل: آخر الخريف، بسبب اقتراب الشتاء.

نبات الخريف

صرام النخل أو **جَذاذُه** أو **جَداده**: جنيُ التمر.

الزبيل: وعاء كبير لجمع التمر، يُنسج من الخوص. وأصغر منه **القُفّة**.

المحصن: جراب من الخوص يُكنز فيه التمر، ليُستخلص منه **الدّبس**. وكنز **التمر** من قرائن الخريف أيضا.

الربْل: نبات أول الخريف. قال المرزوقي: «والربل ما ينبت من غير مطر ببرد الليل. ويقال: أربلت الأرض وأربل الشجر، ويقال له الخلفة كأنه يخلف ما تقدم.»[3] وقال محمد حسن آل ياسين: «الربل ضروب من الشجر **كالثُّمام والعرفج والشبرم**، إذا برد الزمان عليها بعد إدبار الصيف، تفطّرت بورق أخضر من غير مطر، ومنه ما يكون ذلك أول نباته، ومنه ما يكون نباتا في أصول قد ذهبت فروعها فأُكلت.»[4]

---

(١) التقويم القطري ص ١٩٦

(٢) نفسه ص ١٩٦

(٣) المرزوقي ص ٣٤٩

(٤) آل ياسين ج ٢ ص ٢٠٥

الأرطى: شجيرة برية، وتسمى **العبَل**. ويقال: قد أعبل الأرطى إذا أورق. قال ذو الرمة: «إذا ذابت الشمس اتقى صقراتها/ بأفنان مربوع الصريمة معبلِ.»

تكريب النخيل: إزالة **الكرَب** اليابس في منتصف الخريف. وتسمى هذه العملية في الأحساء: **بطاط**. وتسمّى إزالة السعف اليابس: **شحاط**. ويستخدم الكرب والسعف الجاف كوقود لإعداد وجبة **المندي**.

جني الخضروات: بداية من منتصف الخريف، يُجنى **الطماطم** و**الخيار**، و**البصل الأخضر**، و**الباذنجان**، و**الكوسا**، و**الفلفل**. ويُجنى **القرع** من بداية الخريف.[1]

(١) التقويم القطري ص١٩٨-١٩٩

رابعا: قرائن الشتاء

نجوم الشتاء:

طلوع الإكليل (٧ كانون الأول/ ديسمبر): ويصادف طلوعه نوء الثريا. قال الساجع: إذا طلع الإكليل، هاجت الفحولْ، وشُمّرت الذيولْ، وتُخوّفت السيولْ.» وقال ذو الرمة يصف مطر نوء الثريا: أصاب الناس منقمس الثريا/ بساجية وأتبعها طلالا. وهو نوء غزير مذكور.

طلوع القلب (٢٠ كانون الأول/ ديسمبر): قال الساجع: «إذا طلع القلب، جاء الشتاء كالكلب، وصار أهل البوادي في كرب، ولا يمكّن الفحل إلا ذات ثرب.»

طلوع الشولة (٢ كانون الثاني/ يناير): قال الساجع: «إذا طلعت الشولهْ، أعجلت الشيخ البولهْ، واشتدت على العائل العولهْ.» والعولة: الحاجة.

طلوع النعائم (١٥ كانون الثاني/ يناير): قال الساجع: «إذا طلعت النعائم، توسّفت التهائم، وخلص البرد إلى كل نائم، وتلاقت الرعاء بالنمائم.»

طلوع البلدة (٢٨ كانون الثاني/ يناير): قال الساجع: «إذا طلعت البلدهْ، حمّمت الجعدهْ، وأُكلت القشدهْ، وقيل للبرد اهدهْ.»

طلوع سعد الذابح (١٠ شباط/ فبراير): قال الساجع: «إذا طلع سعد

الذابح، حمى أهله النابح، ونفع أهله الرائح، وتصبّح السارح، وظهر في الحي الأنافح.»

طلوع سعد بلع (٢٣ شباط/ فبراير): قال الساجع: «إذا طلع سعد بلع، اقتحم الرُّبع، ولحق الهُبع، وصيد المُرع، وصار في الأرض لُمَع.»

موسم الشتاء

شهر ديسمبر (كانون الأول): أول الشتاء.

أشتى القوم: دخلوا في الشتاء.

يوم أشهب: ذو ريح باردة.

شهرا قماح: الشهران اللذان يشتد فيهما الشتاء. قال المرزوقي: «وسُمّيا بذلك لأن الإبل فيهما ترفع رؤوسها عن الماء لشدّة برده، والإبل القماح هي التي ترفع رؤوسها. والإبل إذا رفعت رؤوسها عن الماء غضّت أبصارها. ويدعون هذين الشهرين، **ملحان**، و**شيبان** لبياض الأرض بالصقيع والجليد.»[١]

الضباب: يعقب المطر، ويتكوّن في الفجر. يسميه العامة **أبا رابض**.

شدة البرد: ومن أسمائها **الزمهرير**، و**الصِّرُّ**، و**القُرُّ**، و**الشَبَمُ**. وتسمى نجوم أول الشتاء: **عقارب البرد**، لأنها تلسع.

---

(١) المرزوقي ص ١٢٩

برد الطويلَين: برد الآدمي والبعير، وهو برد آخر الشتاء.

الانقلاب الشتوي (٢٢ ديسمبر/ كانون الأول): أطول ليل في السنة، ويُسمى **ليل التمام**.

شهر يناير (كانون الثاني): منتصف الشتاء.

انتفاخ النجوم: ازدياد حجمها للناظر من أثر الرطوبة. قال ابن قتيبة: «وإذا رطب الهواء زال القتام فرأيتها كبارا. ولذلك تقول العوام إن الكواكب تنتفخ في الشتاء.»[1] قال ذو الرمة: «ألمّتْ بنا والعيسُ تهوي كأنّها/ أهلةُ محْلٍ زال عنها قَتَامُها.»

الشمس المطرودة: آخر الشتاء.

ريح الشَّمال: إذا ذكرت ريح الشمال، هكذا حافة، فإنها تعني ريح الشمال الشتوية الباردة. ومن قرائنها، **قرقعة الأبواب**.

تشقق التهائم: تشقق أراضي الحجاز المنخفضة الواقعة بين السواحل والجبال.

مطر الشتاء: ويُسمّى الشتيّ.

الثلج: يتساقط الثلج شتاء في بلدان الهلال الخصيب وشمال الجزيرة العربية. **ويتجمّد الماء** في مذانب الأودية. والشتاء موسم **البرَد**، و**الصقيع**.

شهر فبراير (كانون شباط): آخر الشتاء.

---

(١) ابن قتيبة ص ١٨٩

إنسان الشتاء

اغتلام الفتيان: رغبتهم في النكاح. روى ابن قتيبة: «وقالوا: إذا رأيت النجم بقَبَل، فشهر فتى وجمل. يريدون إذا رأيت الثريا في أول الليل في ربع أفق السماء، اغتلم الفتيان، وهاجت الإبل.»[١]

الزناد: وهي آلة من قطعتين من الخشب، تُورى بهما **النار**. قال أبو حنيفة الدينوري: «أفضل ما اتُّخذتْ منه الزناد شجرتا **المرْخ والعَفار**، فتكون الأنثى وهي الزندة السفلى مرخًا، ويكون الذكر وهو الزند الأعلى عَفارًا.»[٢] وتُسمى البرادة المشتعلة التي تقع من الزناد **سِقْطَ الزند**.

الحطب: وقود النار. وتُسمى النار **فاكهة الشتاء**. قال أبو حنيفة الدينوري: «ولا أعلم بعد **الغضا** أكثر نارا ولا أقل رمادا من حطب **القرَظ**.»[٣] ويقول العامة: **تشلهبْ**، أي قف على النار وافتح ثوبك ليدخل إليك الدفء. **والدخان**، **والموقد**، من قرائن النار الشتوية. **والصِّلاء**: الاستدفاء.

الطهي: تزيد الشهوة للطعام في الشتاء. ويضرب المثل في الكرم، بمن يُضيف الناس في هذا الفصل القاسي. وعليه فإن **إكرام الضيف إذن قرينة شتوية أيضا**. قال بشر بن أبي خازم يمدح كرم قوم: «قدورهمُ تغلي أمام بيوتهمْ/ إذا ما الثريا غاب

(١) ابن قتيبة ص ١٠٠

(٢) الدينوري ص ١٢٢

(٣) نفسه ص ١٥٩

قصرًا رقيبُها.» ويكون ذلك في البرد، عند طلوع الثريا وقت العشاء، فيسقط رقيبها الإكليل. و**الشواء**، مما يُحبّب أكله في الشتاء، وكذلك **عصيدة التمر**.

التبول: تزداد في الشتاء الرغبة في التبول، خصوصا عند كبار السن.

الغليظ من الثياب: ثياب من **الصوف** أو **الفراء**.

الكِنّ: المكان الدافئ، الذي يؤوي من البرد.

الكساء: دثار غليظ. قال الساجع: «طلع النجم عشاء، ابتغى الراعي كساءً.»

المشراق: مكان الجلوس في الضحى أيام الشتاء، ويكون جهة الشرق للتعرض إلى دفء الشمس.

الجوع: الحاجة إلى الطعام، تزيد حدتها في الشتاء. قال الأعشى: «يُراقبنَ من جُوعٍ جَلاءَ مخافةٍ/ نجومَ الثريا الطالعاتِ الشواخصا.» أي ما دامت الثريا طالعة وقتَ العِشاء، فلا مفرّ من **شظف العيش**. وقال الساجع: «إذا أمست الثريا قمّ رأسْ، ففي الدثار فاخنسْ، وعظماهن فاحدسْ، وإن سئلت فاعبسْ ثم اعبسْ.» أي إذا صارت الثريا بعد غروب الشمس بمحاذاة الرأس، فعليك بالدثار، وعليك بنحر أكبر الإبل، وإذا سألك الناس طعاما فاعبس في أوجههم، ولا تعطهم، حفاظا على نفسك. ومن أكثر الناس جوعًا في الشتاء، **الصيّاد**. والشتاء زمن المجاعة و**الهُزال**، في الناس والحيوانات. ومن قرائن الجوع ومرادفاتها الشتوية، **الفقر**، و**الحاجة**، و**العوَز**، و**الشظَف**، وقلة ذات اليد.

النميمة: وتكثر في الشتاء بين الرعاء. قال ابن قتيبة: «لأنهم حينئذ يفرغون ولا يشغلهم رغْي فيتلاقون ويدس بعضهم إلى بعض أخبار الناس.»[1]

حيوان الشتاء

هياج فحل الإبل: طلبه للضراب. قال ذو الرمة: «إذا شمّ أنفَ البرْدِ ألحقَ بطنَـهُ/ مِراسُ الأوابي وامتحانُ الكواتمِ.» وعندما يهيج الفحل، **يُزبد**، ويكون له هدير. وللفحل **شَقشِقة** تنتفخ كالرئة، وتخرج من فيه إذا أزبد وأرعد.

تقطيع الناقة بولها: قال ابن سيده: «ولا يكون ذلك إلا إذا ضربها الفحل.»[2]

البوم: وذكَره **الصدى**. يُسمع صياحه بالقفر في ليالي الشتاء.

الذئب: يزيد جوع الذئب في الشتاء، فتزداد شراسته، وجرأته على اختطاف الماشية.

الثعلب: ويسمى صوته **ضُباحًا**.

المرعى: **المرتع**، ينزله الأعراب في الشتاء، بإبلهم ومواشيهم.

اختفاء الحشرات والزواحف: الشتاء موسم سباتها.

موت الجراد: وتسمى الجرادة **أم عوف**.

---

(١) ابن قتيبة ص ٧٩

(٢) ابن سيده ج٢ ص ٢١٨

سمك الكنعد: يتوافر في الأسواق من بداية الشتاء[1].

نتاج الإبل: تلقح الإبل في الشتاء، وتضع في الشتاء الذي يليه. وخير النتاج ما صادف سعد الذابح، لأنه أوسط أوقات النتاج. تقول العرب: «القُرُّ في بطون الإبل، فإذا وضعت ذهب.» وإذا وُلد **الحوار** في أول النتاج سُمّي رُبَعًا. وإذا وُلد في آخره سُمّيَ هُبَعًا، والربَع يكون أقوى وأحسن غذاءً من الهُبع.

القطا: يهاجر القطا في أول الشتاء.

هرير الكلب: لا يقدر الكلب على النباح من شدة البرد، فيُسمع هريره.

النعامة: وذكَرُها **الظليم**. وأولادها **الرئال**. قال ذو الرمة: «إذا هبّت الريحُ الصّبا درجت به/ غرائبُ من بيضٍ هجائنَ دردقُ.» قال المرزوقي: «فإنما اكتفى بذكر هبوب الصبا، لأنه علم أن ذلك يكون في الشتاء.»[2] وقال ابن قتيبة: «مع طلوع الجبهة يهيج الظليم، ويُسمع **عراره**. فإذا طلعت العَوّاء **باض النعام**. فتبيض منها الواحدة الثلاثين إلى الأربعين، في أربعين ليلة. وترائكها ما بين الثلاث إلى السبع. وهي التي تتركها من البيض فلا تثقبها.»[3] قال ذو الرمة: «كأنه خاضبٌ بالسّيِّ مرتعُه/ أبو ثلاثين أمسى وهو منقلبُ.»

---

(١) التقويم القطري ص ١٩٦

(٢) المرزوقي ص ٣١٩

(٣) ابن قتيبة ص ٩٩

ازدواج الطير: تزدوج الطير وتضع بيضها في الشتاء، وتُفرخ في الربيع. روى ابن قتيبة: «وقالوا: في سقوط طرف الأسد تزدوج الطير، وتنق **الضفادع**، وتهب الجنائب.»[1]

الضفادع: الضفدع في اليابان قرينة للربيع، ولكنه عندنا قرينة شتوية، لأن شتاءنا بدفء ربيعهم.

نبات الشتاء

الكلأ: ما ترعاه الإبل والمواشي من **العشب**، ويُسمى **البقل**. وفي الشتاء **تُخصب** الأرض، بعد أن مُطرت في الخريف، فتكسوها **الرياض**.

جريان الماء في العود.

زراعة القمح.

التوت: ويُسمى الفرصاد، ويسميه العامة التوث.

السدر: وثمره النّبق، وهو ما يسميه العامة **الكنار**.

تسميد النخيل: بداية الشتاء.

جني الباميا: بداية الشتاء.[2]

جني الفاصوليا والذرة: منتصف الشتاء.

---

(١) ابن قتيبة ص ١٠٠

(٢) التقويم القطري ص ١٩٨

تسحيت النخل: نزع شوك السعف. ويُسمى تبييت.

تحويل الفسيل: نقلها وغرسها، والفسيل فراخ النخل.

قطع جذوع النخيل: تُقطع في الشتاء، لئلا تفسُد، وكانت تستخدم قديما في بناء أسقف البيوت.

قلب النخلة: ويسمى **الجُمّارة، والجَذَب**. يُستخلص عند قطع النخيل في الشتاء، ويؤكل. وتسمى هذه العملية: **تجذيب**.

الخوص: وهو ورق النخلة. تجمعه النساء من السعف الغض، وينسجن منه **الحصير** والسفرة والمخرف والزبيل والمحصن.

خاتمة

لقد عالجنا في الكتاب موضوع الهايكو العربي بوصفه مغامرة عربية جديدة وغير مكتملة. ما يزال الهايكو العربي طفلا خديجا لأب ياباني وأم عربية، لم تتبين على وجهه جينات والديه بعد. وقد ناقشنا في الباب الأول الهايكو العربي بوصفه أدبا مقارنا، واتخذنا ذا الرمة، شاعر الوصف والطبيعة الأموي، أنموذجا. بحثنا صراع الهوية عند ذي الرمة، وما يقابله من ارتباك في هوية اليابان الحديثة، ثم أوردنا نبذة تاريخية للهايكو الياباني وأهم رموزه، ودرسنا المقومات الفنية للهايكو في شعر ذي الرمة. وانتهى الباب الأول بعرض وتحليل شريحة من محاولات الهكاة العرب، توصلنا من خلاله إلى تشخيص مدى القصور في الفهم العربي للهايكو قراءةً وكتابة.

وعرّفْنا الهايكو، بأنه نص شعري متصوّف، يربط الطبيعة بالإنسان، ويُقال في نفَس واحد. وعرضْنا في الباب الثاني من الكتاب، أطروحة الهايكو العربي، متمثلة في ثلاثية التصوف والطبيعة والإيقاع. درسنا التقاطعات بين تصوف الزن والتصوف الإسلامي، وكيف يمكن للهايكو العربي أن يكون زاهدًا، ومتأملا، وواجدًا، وفانيًا، وراضيًا. بحثنا بعدها ضرورة إصلاح علاقتنا بالطبيعة، واستثمار القرينة الموسمية لردم الهوة المتسعة بين الإنسان وبيئته. واختتمنا باب الأطروحة بنقاش الإمكانات الإيقاعية للهايكو العربي، مع درس في الإيقاع التنفسي.

أما الباب الثالث من الكتاب، فقد احتضن الجانب التطبيقي للأطروحة،

عبر تمثل الطبيعة العربية في أشعار ذي الرمة، ومهاكاتها، في مئة بيت متنوعة الإيقاع. وقد تم فرز مدونة المهاكاة إلى فصول أربعة، بالاعتماد على تقنية القرينة الموسمية، بمعونة كبيرة من علم الأنواء العربي. وقد جعلنا الباب الرابع من الكتاب، تقويما شعريا مختصرا، يجمع ويصنّف ما تيسر من قرائن فصلية عربية.

وقد برهن الكتاب على قدرة التصوف الإسلامي، والطبيعة المحلية، والعَروض القديم، على استضافة الهايكو، وإعادة إنتاجه بصبغة عربية خالصة. وبفضل اقتران ذي الرمة بالكتاب، كان بوسعنا تلمس الأواصر المتينة بين الشعرية العربية ونظيرتها اليابانية، بالاستفادة من خبرته العميقة بالطبيعة العربية البرية، وقدرته الفائقة على التصوير الشعري الموضوعي والمحايد. ولعل أهم نتيجة فرعية لهذا المشروع، هو إعادة تموضع الأسماء الشعرية القديمة، وإبراز هذا الاسم الفريد ذي الحظوظ الشعرية العظيمة، الذي طال ما ظلمته الذائقة الجمعية، وكتب طبقات الشعراء.

وقد خلُصنا إلى أن الهايكو العربي، فن شعري ما يزال واعدا، يلزمه ضبط تنظيري، وانضباط في التجربة. وقد بدا لي أن التجربة الواعية للهايكو العربي قد تكون مفيدة للشعرية العربية، من حيث أنها انخراط في اللحظة الشعرية العالمية الراهنة، وشحذ لأدوات التصوير والموضوعية والاختزال، وفرصة للتنويع الجمالي روحا وموضوعا وإيقاعا. يمكن للهايكو العربي أيضا، أن يكون وسيلة للتداوي الروحي، وعذرا ناجعا لإعادة التواصل مع الكون والكائنات، وحيلة جديدة لإنعاش بحور الخليل بن أحمد.

ونحـن وإن انتهجنـا فـي هذا الكتاب نهـج المهـاكاة، إلا أن المرجو بعد الآن، هـو الوصـول، عبـر إحكام فـن المهاكاة، إلى إحـكام فن الهـكاء القائم بذاته، وهذا ما أرجو العمل عليه في مشاريع مستقلة. وإنما يقع أعظم رهاني، علـى جـرأة القارئ والشـاعر والناقد العربـي، في تلقي وتجريـب وتقييم هذه المغامرة، والأخذ بيدها إلى آفاق أبعد.

سُئلتُ مـرة: لمـاذا الهايكـو تحديـدا؟ فقلت: الشـاعر المغامر لا يَسـأل لماذا. بل يسأل: لمَ لا.

أَلَا يَـا اسْـلَمِي يـا دارَ ميٍّ علـى البِلَى   ولا زالَ مُنْهـلًّا بِجرعائِـكِ القطْـرُ

ذو الرمة

تمَّ وكَمُلَ

المصادر والمراجع

ابن الجوزي، جمال الدين. **تلبيس إبليس**. دار القلم، ١٤٠٣هـ.

ابن خلدون، عبدالرحمن بن محمد. **تاريخ ابن خلدون**. دار ابن حزم، ٢٠١١.

ابن خلكان، أبو العباس. **وفيات الأعيان**. تحقيق إحسان عباس، دار صادر، ١٩٧٢.

ابن رشيق، أبو علي. **العمدة**. تحقيق محمد عبدالحميد، دار الجيل.

ابن سيده، أبو الحسن. **المخصص**. دار صادر، ٢٠١٢.

ابن قتيبة. **الأنواء في مواسم العرب**. بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة، ١٩٨٨.

ابن قتيبة. **الشعر والشعراء**. دار الحديث، ٢٠٠٦.

ابن عربي، محيي الدين. **ترجمان الأشواق**. دار المعرفة، ٢٠٠٥.

الأسمري، عبدالله. **أناشيد مرتلة في رحاب الهايكو**. الانتشار العربي، ٢٠١٧.

الأصفهاني، أبو نعيم. **حلية الأولياء وطبقات الأصفياء**. دار الفكر، ١٩٩٦.

الأصفهاني، أبو الفرج. **كتاب الأغاني**. تحقيق إحسان عباس وإبراهيم السعافين، وبكر عباس، ط٥، دار صادر، ٢٠١٩.

الأصمعي، أبو سعيد. **كتاب الإبل**. تحقيق حاتم الضامن، دار البشائر، ٢٠٠٣.

آل ياسين، محمد. **معجم النبات والزراعة**. الجزء الأول، مطبعة المجمع العلمي العراقي، ١٩٨٦.

آل ياسين، محمد. **معجم النبات والزراعة**. الجزء الثاني، مطبعة المجمع العلمي العراقي، ١٩٨٩.

الباهلي، أبو نصر. **ديوان ذي الرمة**. تح عبدالقدوس أبوصالح، الطبعة الرابعة، دار الرشيد، ٢٠٠٧.

البرقوقي، عبدالرحمن. **شرح ديوان المتنبي**. دار الكتاب العربي، ١٩٨٦.

التفتازاني، أبو الوفا. **مدخل إلى التصوف الإسلامي**. الطبعة الثالثة، دار الثقافة للنشر والتوزيع، ١٩٧٩.

الجاحظ. **البيان والتبيين**. تحقيق عبدالسلام هارون، دار الجيل.

الجاحظ. **الحيوان**. تحقيق عبدالسلام هارون، مكتبة الأسرة، ٢٠٠٤.

الجبيلي، نجاح، مترجم. **النقد البيئي**. (مجموعة مؤلفين)، شهريار، ٢٠٢١.

جمال الدين، مصطفى. **الإيقاع في الشعر العربي**. مطبعة النعمان، ١٩٧٠.

الجموسي، عبدالقادر. **أنتولوجيا الهايكو العربي**. منشورات الموكب الأدبي، ٢٠١٦.

جولد تسيهر، إجناس. **العقيدة والشريعة في الإسلام**. ترجمة محمد موسى وعلي عبدالقادر وعبدالعزيز عبدالحق. دار الكتب الحديثة بمصر، ١٩٥٩.

الحاوي، إيليا، محقق. **شرح ديوان أبي تمام**. دار الكتاب اللبناني، ١٩٨١.

الخزعلي، ريسان. **الهايكو السومري**. دار ميزوبوتاميا، ٢٠١٤.

الدينوري، أبو حنيفة. **كتاب النبات**. دار النشر فرانز شتاينر بفيسبادن، ١٩٧٤.

الرجبي، محمود. **وجهة نظر في قصيدة الهايكو العربية**. دار كتابات جديدة للنشر الإلكتروني، ٢٠١٥.

ستيس، والتر. **تعاليم المتصوفة**. ترجمة خالد الغنامي، دار الثقافة والسياحة، كلمة، ٢٠١٩.

السّراج، أبو نصر. **اللُمع**. تحقيق عبدالحميد محمود وطه سرور، دار الكتب الحديثة بمصر، ١٩٦٠.

السيوطي، جلال الدين. **شواهد المغني**. لجنة التراث العربي، ١٩٦٦.

شرف، محمد جلال. **دراسات في التصوف الإسلامي**. دار المعرفة الجامعية، ١٩٩١.

الشعراني، عبدالوهاب. لواقح الأنوار في طبقات الأخيار. مخطوطة.

الصمد، واضح، محقق. **ديوان الراعي النميري**. دار الجيل، ١٩٩٥.

الصويان، سعد. **الصحراء العربية ثقافتها وشعرها عبرالعصور**. ط٢، دار مدارك، ٢٠٢٢.

ضيف، شوقي. **التطور والتجديد في الشعر الأموي**. ط٨، دار المعارف، ١٩٨٧.

عبده، محمد، محقق. **مقامات بديع الزمان الهمذاني**. دار الكتب العلمية، ٢٠٠٥.

عضيمة، محمد، وكوتا كاريا، مترجمان. **كتاب الهايكو الياباني**. دار التكوين، ٢٠١٦.

العطار، فريد الدين. **تذكرة الأولياء**. تحقيق محمد أديب الجادر، تر محمد الشافعي، ٢٠٠٨.

غني، قاسم. **تاريخ التصوف في الإسلام**. تر صادق نشأت، دار نينوى، ٢٠١٧.

القشيري، أبو القاسم. **الرسالة القشيرية**. تح عبدالحليم محمود ومحمد بن الشريف، مطابع مؤسسة دار الشعب للصحافة والطباعة والنشر، ١٩٨٩.

كاظم، نادر. **الهوية والسرد**. ط٢، مكتبة مؤمن قريش، ٢٠١٦.

كريم، فوزي. **الموسيقى والشعر**. دار نون، ٢٠١٥.

الكلاباذي، أبو بكر. **التعرف لمذهب أهل التصوف**. مكتبة الخانجي، ١٩٩٣.

لوك، جان، وتولا بريس. **فلسفة الزن: رحلة في عالم الحكمة**. تر ثريا إقبال، هيئة أبوظبي للثقافة والتراث، كلمة، ٢٠١١.

المرزباني، أبو عبيد. **الموشح**. تحقيق علي البجاوي، نهضة مصر.

المرزوقي، أبو علي. **كتاب الأزمنة والأمكنة**. بيروت، دار الكتب العلمية، ١٩٩٦.

الملائكة، نازك. قضايا الشعر المعاصر. ط١٤، دار العلم للملايين، ٢٠٠٧.

نصار، حسين، محقق. **ديوان جميل شاعر الحب العذري**. القاهرة، دار مصر للطباعة.

النفري، محمد. **كتاب المواقف والمخاطبات**. مطبعة دار الكتب المصرية، ١٩٣٤.

نيكلسون، رينولد. **في التصوف الإسلامي وتاريخه**. ترجمة أبو العلا عفيفي، القاهرة، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، ١٩٤٧.

هلال، محمد غنيمي. **الأدب المقارن**. الطبعة التاسعة، نهضة مصر، ٢٠٠٨.

هلال، محمد غنيمي. **الرومانتيكية**. نهضة مصر.

واتس، آلان. **طريق الزن**. ترجمة خالد الغنامي، دار الانتشار العربي، ٢٠٢١.

وزارة الأوقاف والشؤون الإسلامية في دولة قطر. **التقويم القطري**. دار التقويم القطري، ٢٠٢١.

يعقوب، إميل، محقق. **ديوان الشنفرى**. دار الكتاب العربي، ط٢، ١٩٩٦.

Barthes, Roland. ***Empire of Signs***. Translated by Richard Howard, New York, Hill and Wang, 1982.

Blyth, R. H. ***Haiku***. The Hokuseido Press, 1949-1952.

Blyth, R. H. ***A History of Haiku***. The Hokuseido Press, 1964.

Yasuda, Kenneth. ***Japanese Haiku***. Tuttle Publishing, 2001

الروابط:

الأسمري، عبدالله. **إطلالة على شعر الهايكو**. نادي مكة الثقافي الأدبي، ٢٠١٩، يوتيوب.

https://www.youtube.com/watch?v=QC-cP_CFScM

الشبانات، سعد. **ذو الرمة شاعر (الوصف والصمان)**. موقع صحيفة الجزيرة،

https://www.al-jazirah.com/2007/20071125/wo2.htm

مصطفى، جمال. «مسبحة الهايكو» الناقد العراقي، ٢٠١٨،

https://www.alnaked-aliraqi.net/article/52417.php

Higginson, William J. **"The Five Hundred Essential Japanese Season Words."** *Renku*, 2005, http://www.2hweb.net/haikai/renku/500ESWd.html

Watts, Alan. **An Annotated Responce to Alan Watts' "Haiku"**. GRACEGUTS, 1960, https://www.graceguts.com/essays/haiku-missionary-an-annotated-response-to-alan-watts-haiku



إذا كان الشعر ديوان العرب، فقد يكون الهايكو اليوم ديوان العالم، ولا بد، إذا شئنا الإسهام في كتابته، من أن نحسن قراءته وتذوّقه أولا. وحين يكون الشاعر العربي مستعدا لتجريب كتابة الهايكو، فإن ذلك سيكون خير تمرين، وأفضل اختبار، لصدق وشجاعة تجربته الإنسانية، حين تتعرى قصيدته من دروع اللغة السميكة.

يأتي هذا الكتاب بمثابة أطروحة نظرية وتطبيقية، تقترح للهايكو صيغة عربية، عبر بناء مجموعة من القناطر والجسور، بين الشعرية العربية ونظيرتها اليابانية، وبين قديم الشعرية العربية وجديدها، وبين التصوف الإسلامي وتصوف الزن البوذي، وبين الإنسان والطبيعة، وبين الطبيعة واللغة، وبين اللغة والإيقاع. وأملنا في هذا الكتاب، أن نستعين بذي الرمة على استيعاب الهايكو، بينما نستعين بالهايكو على استيعاب ذي الرمة.

حيدر بن جواد العبدالله: شاعر سعودي، ولد في الأحساء عام ١٩٩٠م، ونال درجة البكالوريوس في الهندسة الميكانيكية من جامعة الملك فهد للبترول والمعادن. صدرت له مجموعتان شعريتان: رملة تغسل الماء (٢٠١٧)، وترجل يا حصان (٢٠١٦). فاز بلقب أمير الشعراء (٢٠١٥)، ولقب شاعر شباب عكاظ (٢٠١٣).

alabdullahhaidar@gmail.com
@haidaralabdulla



ضَمَّ الظلامُ على الوحشيِّ شَمْلَتَهُ
ورائحٌ من نَشَاصِ الدلوِ مُنْسَكِبُ
فباتَ ضَيفاً إلى أرطاةِ مُرْتَكِمٍ
من الكَثيبِ بها دِفْءٌ ومُحْتَجَبُ

ذو الرمة

يلف الظلام بعباءته ثور المها الطارد، في ليلة خريفيّة باردة، ينسكب فيها مطر الدلو، وهو أحد أنواء وسميّ الخريف. يلتجئ الثور إلى شجرة أرطى وحيدة فوق كثيب رمليّ مرتفع، طالباً عندها الدفء والستر من المطر والصيّادين. يا لها من صورة هائلة للحياة البريّة العربيّة، في ظرف مناخيّ تعجز عن تعويضه آلات التصوير الحديثة، حيث المطر والصياد يطاردان المها، والليل والأرطى يذودان عنه. أقول محاكياً:

الثَّورُ يَلْتَحِفُ الأَرْطَى مُبَلَّلَةً أهدابُهُ





ISBN 978-603-91808-8-3